

ZEITSCHRIFT
FÜR
BILDENDE KUNST

Herausgegeben

von

PROF. DR. CARL VON LÜTZOW
Bibliothekar der K. K. Akademie der Künste zu Wien.

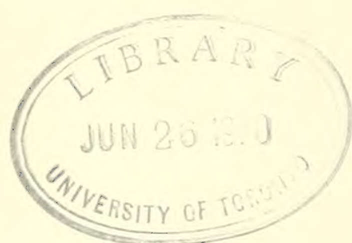
MIT DEM BEIBLATT KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

Achter Jahrgang



LEIPZIG
Verlag von Seemann & Co.
1897.





Inhalt des achten Jahrgangs.

NB. Die kleinen Mitteilungen sind in das Register der „Kunstchronik“ aufgenommen.

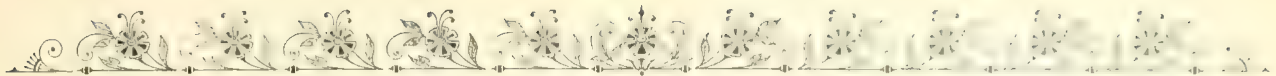
Verzeichnis der Illustrationen.

(Die mit † bezeichneten sind Einzelblätter. Die Abbildungen der auf mehrere Hefte verteilten Aufsätze folgen hintereinander.)





1. Der Ölberg zu Offenburg.



ÖLBERG UND OSTERSPIEL IM SÜDWESTLICHEN DEUTSCHLAND.

VON *F. BAUMGARTEN.*

MIT ABBILDUNGEN.



EITVERBREITET war im 15. und 16. Jahrhundert der fromme Brauch, die Erinnerung an Christi Seelenkampf zu Gethsemane am Abend des Gründonnerstags auf dem Gottesacker außerhalb der Kirche mit Bußpredigt, Gesang und Gebet zu begehen.[1]) Was lag da näher, als für diesen Gottesdienst im Freien nun auch einen Mittelpunkt zu schaffen, indem man inmitten der Gräber eine plastische Darstellung jenes ergreifenden Vorgangs sich erheben ließ? So entstanden damals allerorten vor den Kirchen die sogenannten „Ölberge"; ein solcher gehörte um 1500 gewissermaßen zum Inventar einer jeden Pfarrkirche.[2])

In späterer Zeit verlor sich jene schöne Sitte. Die Friedhöfe wurden in der Regel vor die Stadtmauer verwiesen, die Ölberge aber mussten in der jetzt profanirten Umgebung entschieden deplacirt erscheinen, sie hemmten wohl gar den Verkehr auf dem Kirchplatz, kurz, man brach sie an den meisten Orten ab und verwies sie in eine Krypta oder Seitenkapelle der Kirche, wo nicht gar in die Magazine. So gehören im Freien stehende, in ihrer ursprünglichen Aufstellung erhaltene Ölberge heutzutage zu den Seltenheiten.

Einzig in seiner Art, was gute Konservirung betrifft, ist der Ölberg im badischen Amtsstädtchen *Offenburg* an der Kinzig. Er ist wenig bekannt — wer sucht auch in dieser an Kunst und eigener Geschichte sonst so armen Stadt ein so hervorragendes Monument? — und doch ist von ihm auszugehen, wenn man sich von der künstlerischen und gemüterhebenden Wirkung dieser Denkmälergattung eine Anschauung verschaffen will. Noch an seiner ursprünglichen Stelle auf dem alten Friedhof hinter der Pfarrkirche erhebt es sich; grünende Büsche und einige Grabsteine aus dem letzten Jahrhundert bilden seine Umgebung, der Lärm des Tages bleibt der Stätte fern. So ist dieser Ölberg noch heute wohl im stande, auf empfängliche Beschauer einen ergreifenden Eindruck zu machen.

Er steht in einer Art von gotischer Kapelle, deren bunt bemaltes Netzgewölbe sich in hohem Rundbogen gegen den Haupteingang der Kirche öffnet. Im Eckpfeiler rechter Hand ist eine Laterne ausgehöhlt, mit einem Thürchen nach außen und einer Fensterrahmung nach dem Bildwerk zu. Die ewige Lampe, die hier wohl brannte, warf des Abends ihren Schein gerade auf die Hauptfigur, den knieenden Heiland.

Das Prinzip, nach welchem die Gestalten des Ölbergs angeordnet sind, erinnert einigermaßen an unsere modernen Panoramen: zuvorderst Rundfiguren, die nach rückwärts unmerklich in Hochreliefs und schließlich in Malerei übergehen.

Den vorderen Abschluss der in Terrassen ansteigenden Scene — denn an eine solche fühlt man sich lebhaft erinnert — bildet faschinenartiges Flechtwerk; es soll die Erde des Vordergrundes halten und ist zugleich eines der Mittel, wodurch die Scenerie als Garten gekennzeichnet wird. Allerhand Blumen und Kräuter von Stein sprießen zwischen den Faschinen. Ein zierlich geformtes Täfelchen, das an dem Flechtwerk befestigt ist, trägt ein später zu besprechendes Künstlermonogramm und die Jahreszahl 1524, während ein zweites Täfelchen von gleicher Form uns meldet, dass 1820 das Denkmal renovirt wurde.

Auf dieser vordersten und zugleich tiefsten Terrasse nun, die von den Faschinen gehalten wird, sind die drei Jünger des Herrn symmetrisch verteilt. Linker Hand sehen wir im tiefsten Schlafe hingestreckt Jakobus; seine Rechte hält noch das Buch, worin er zuletzt gelesen. Johannes nimmt die Mitte ein; er sitzt auf einem aus unregelmäßigen Steinen aufgeschichteten Sitze. Das bartlose, von Locken umrahmte Haupt hat er in die Linke gestützt, die Augen sind im Halbschlummer geschlossen, doch die Rechte blättert noch mechanisch in einem Buche, das auf seinem linken Knie liegt. Rechts

1) Mehrfach wird eine Kanzel neben dem Ölberg im Freien erwähnt. Das 15. Jahrhundert kannte eigene „Ölberglieder".

2) Vgl. die noch lange nicht vollständige Aufzählung derselben bei *Schwartzenberger* „Der Ölberg zu Speyer", S. 6 ff.

[illegible] Ecke, dem Jakobus linker Hand entsprechend kauert Petrus. Er hat sich soeben von der Erde aufgerichtet, offenbar durch den Waffenlärm der im Hintergrund auftauchenden Häscher geweckt. Nur mühsam bringt er die von Schlafsucht schweren Lider auseinander und, die seinem Meister drohende Gefahr erkennend, tastet er nach seinem Schwert, das samt Wehrgehäng vor ihm an der Erde liegt. Das cholerische Temperament des Apostels kommt ebenso in den energischen Gesichtszügen wie im Faltenwurf seiner Gewandung zum Ausdruck: es ist, wie wenn der Sturm in dem weiten Mantel wühlte, der ihm zu Häupten flattert.

Hinter den drei Apostelgestalten erhebt sich das Gelände zu einer zweiten Terrasse. Diesmal nicht durch Faschinen, sondern durch eine Art von Weinbergmauer gestützt. Auch an ihr wachsen allerhand Blumen und Ranken hinauf, deutlich lassen sich Farrenkräuter und Disteln, auch Wegerich- und Erdbeerstauden unterscheiden, echt deutsche Pflänzchen, die in der Flora Palästina's kaum vorkommen dürften. In den Lücken und Ritzen der mit Absicht unregelmäßig geschichteten Mauer brachte der Künstler allerhand kleines Getier an, vor allem fette Weinbergschnecken, doch auch eine Kröte, der eine Schlange nachstellt, eine zierliche Eidechse und ein allerliebstes Mäuschen. Man könnte versucht sein, im Sinne der mittelalterlichen Bildersprache diese Tiere symbolisch zu verstehen, also die Schnecke etwa auf die Trägheit, die Kröte auf Judas, die Eidechse auf die Pharisäer zu deuten. Aber was fangen wir dann mit dem Mäuschen an? Diese liebenswürdigen Zuthaten von Getier und Blumen, erinnern sie nicht an die Treue im Kleinsten, wie sie unsere alten Maler auch übten, wie sie einen Schongauer und Zeitblom, einen Hans Baldung uns so rührend macht, wie sie allerneustens wieder in den Zeichnungen Max Klinger's vielfach uns entgegentritt?

Die Terrasse nun, welche diese naturalistisch mit Flora und Fauna ausgestattete Mauer stützt, steigt von links nach rechts ein wenig an und trägt, als einzige Gestalt, den Heiland. Im Profil nach rechts gewandt kniet er mitten im Raum, also gerade über dem Johannes der untern Terrasse. Die zum Gebet gefalteten Hände sind meisterhaft geformt; man sieht alle Adern und selbst die feinsten Fältchen an den Gelenken. Das lockige Haupt — es könnte modern sein, so vollendet ist die Haarbehandlung — erhebt Christus etwas nach oben, einem kleinen Engelbilde zu, das mit Kelch und Kreuz von der Höhe eines Steinwürfels[1]) herniederschwebt. Dieser Steinwürfel zeigt dieselbe unregelmäßige Struktur, wie die vorhin beschriebene Stützmauer, als deren erhöhte Fortsetzung er sich darstellt. Die unregelmäßigen Bruchsteine und Platten überspinnt sorgfältig ausgemeißelter Epheu; auch die Schnecke fehlt nicht, die aus einem Spalt hervorlugt.

Hinter Jesus, parallel mit der Gartenmauer, zieht sich eine meterhohe Bretterwand durch den Raum. Sorgfältig ist die Struktur des Holzes, die Nagelung der einzelnen Bohlen im Steine wiedergegeben. Farrenkräuter und Epheu und eine ganz besonders schöne, großblätterige Staude wachsen an ihm empor. Am linken Ende öffnet sie sich in einer stattlichen Gartenpforte, deren Pfosten eine kleine Überdachung tragen, die in Höhe und Breite ein gutes Pendant zu dem Steinwürfel rechter Hand bildet. Hinter der Bretterwand, bis in Brusthöhe von ihr verdeckt, werden die jüdischen Häscher sichtbar. Sie ziehen von rechts heran — wieder hat man ganz den Eindruck der Bühne — und haben beim Anblick des Heilands zum Teil Halt gemacht, um ihre Waffen in Bereitschaft zu setzen und mit fragender Geberde teils einander, teils ihr Opfer anzuschauen. Offenbar ist es ihnen wenig wohl zu Mut dem frommen Beter gegenüber, der in seiner inbrünstigen Andacht sie gar nicht bemerkt; vortrefflich hat der Künstler durch diesen Zug die feige Heimtücke des ganzen Überfalls zum Ausdruck gebracht. Durch die weit aufgestoßene Gartenpforte, deren altertümliches Schloss- und Riegelwerk bis ins Kleinste getreu wiedergegeben ist, drängen bereits die Schergen ein: noch einen Augenblick, und die verräterische That vollzieht sich. Allen voran schleicht Judas in den Garten; mit der Rechten hält er den unvermeidlichen Geldbeutel, die linke Hand zieht das lange Gewand etwas hoch, so dass die zierlich wie zum Tanz gesetzten Füße sichtbar werden. Das leise Heranschleichen des Verräters wird dadurch, freilich ein wenig unbeholfen, angedeutet. Judas ist, und gewiss nicht ohne Absicht, auffallend klein und unansehnlich gebildet; gleichwohl hebt er sich von den nachfolgenden Schergen als ein Wesen höherer Gattung ab. Denn während sich uns jene nach Antlitz und Gewandung als echte Kinder des 16. Jahrhunderts darstellen, bemerken wir an Judas und in noch höherem Maße an Jesus und den drei Aposteln eine ideale Gesichtsbildung und eine Art von klassischem Kostüm. Weit und faltig, wie ein Talar, fließt der lange Mantel um die Leiber der Heiligen, die Gesichter aber zeigen über die Natur geformte Züge und ein überreichliches, stilisirtes Lockenhaar. Ganz anders die Schergen. Wie die Juden zu Jesu Zeiten bekleidet und bewaffnet waren, das wusste im 16. Jahrhundert in Deutschland niemand; ohne Skrupel kostümirte man sie wie die eigenen Zeitgenossen. Dieser Anachronismus, vor dem bekanntlich selbst ein Dürer nicht zurückschreckte, hatte auch für unsern Meister nichts Bedenkliches. Und so entfaltete er in seinen

1) Mit [illegible] welche den Engel trägt, verschließt zugleich einen geheimen, unter[illegible] fromme Bildwerk verlegte

Häschergestalten ein detailirtes Kostümbild seiner Zeit. Da sehen wir neben Platten- und Kettenpanzern gesteppte Lederwämse und offene Leibröcke, neben Helmen mit und ohne Visier eine bunte Mannigfaltigkeit von Hüten und Mützen. Ebenso unerhört für Zeitgenossen Jesu sind zu einem guten Teil die Waffen und Geräte, welche die Häscher mit sich führen. Gegen den Strick, welchen der tölpelhafte Mann neben Judas (Malchus?) zur Fesselung bereit hält, ist nichts einzuwenden. Desgleichen hat die Feldflasche, aus der sich der hinterste Mann für das Abenteuer guten Mut trinkt, streng genommen auch für einen Stadtpolizisten aus Jerusalem nichts Auffallendes, so specifisch deutsch sie uns auf den ersten Blick anmutet. Aber drollig macht es sich, wenn einer der Häscher die Kurbel einer Armbrust dreht, ein anderer einen eisernen Streithammer führt und einer der vordersten gar mit einer richtigen Muskete zum Gartenpförtchen hereinstürmt. Auch die geöffnete Handlaterne, die ein würdiger Mann in Beamtentracht über den Gartenzaun hält, zeigt eine Form, wie sie noch heute in deutschen Haushaltungen vorkommt, und ebenso ist der hohe Pechkranzbehälter in der Hand eines anderen Mannes uns aus Sammlungen mittelalterlicher Geräte geläufig.

Doch nicht nur für die Kleider und Waffen, auch für die Physiognomieen der Häscher sind allem Anschein nach unserm Künstler seine eigenen Zeitgenossen Modell gestanden. Daher der geradezu packende Realismus in diesen Gesichtern; ist es uns doch, als wären wir den meisten, nur freilich anders kostümirt, soeben erst im Städtchen begegnet.



3. Der Ölberg in Neuffen.

Hinter dieser langen Linie von Offenburgern des 16. Jahrhunderts beginnt nun der flache Reliefhintergrund. Er zeigt rundliche Hügel gleich denen, welche die unmittelbare Umgegend Offenburgs bilden. Auf den Hügeln stehen vereinzelte Bäume, ungeschickt und steif

[illegible] aus der Nürnberger Tandschachtel. Im Schatten der Bäume sind massive Sitzbänke angebracht, aus soliden, viereckigen Steinbalken bestehend. Auch zu diesen Bänken wird der Künstler die Vorbilder in der Offenburger Gegend gefunden haben, wo noch heute solche massive Subsellien mehrfach in Gebrauch sind. Im Engpass zwischen zweien der Hügel — wieder ganz wie auf einer Bühne — werden die Köpfe und Hellebarden von einigen weiteren Häschern sichtbar, die sich verspätet haben. Sie kommen aus einem Thore Jerusalems, dessen mittelalterlich geformte Giebeldächer, Thortürme und Mauerzinnen die Hügel überragen. Auch

Sehr geschickt und fast unmerklich vollzieht sich endlich der Übergang von diesem Flachrelief zum bloß gemalten Hintergrund. Man sieht ein Brückenthor und eine steinerne, vierbogige Brücke, auf den Wellen des Flusses einige Kähne, am Ufer aber drei Landsknechte mit Hellebarden und Morgensternen, die sich eben anschicken, ihren Kameraden zum Garten nachzueilen. Der fernere Hintergrund zeigt eine hügelige Landschaft am Flusse; eine der Höhen ist durch zwei Kreuze als Golgatha gekennzeichnet. Leider musste dieser Teil des Gemäldes, der sehr verwittert war, bei der Renovation vollständig neu gemacht werden; der Baumschlag sowie



1. Der Ölberg zu Straßburg

für diesen Teil des Bildes könnte Offenburg selbst dem Künstler manches Motiv geliefert haben. Freilich nicht die offene Stadt von heute, die nur von ihren zwei Kirchtürmen und einigen Schornsteinen überragt wird, sondern jene alte Reichsstadt Offenburg, wie sie unserm Meister sich darstellte, eingefasst von einer wehrhaften, zinnenbekrönten Mauer und einem reichen Kranz stattlicher Thortürme. Vielleicht ist es doch mehr als ein bloßer Zufall, dass zwischen dem größten der Jerusalemer Thore und dem Offenburger Stadtwappen[1]) eine frappante Ähnlichkeit besteht.

das Rokoko-Tempelchen in der Ferne verrät nur zu deutlich den modernen Malermeister. Die Farben sind

[1]) [illegible] Wappen, und stellt ein [illegible] nicht verhehlen, dass der oben angestellte Versuch, zwischen den im Bildwerk angedeuteten Gebäuden Jerusalems und denen Alt-Offenburgs eine Beziehung aufzufinden, mancherlei gegen sich hat. Ebensowenig wie auf den Wandgemälden der Pompejaner auch nur ein einziges Mal die grandiosen Linien von Capri oder vom Monte S. Angelo in erkennbarer Wiedergabe erscheinen, ebensowenig war es allem Anschein nach bei deutschen Künstlern dieser Zeit Sitte, in ihren Hintergründen die heimatliche Gegend und die Gebäude der eigenen Stadt erkennbar zu schildern. Die künstlerische Phantasie mied es, sich dergestalt Schranken zu setzen. Dürer z. B. ist in seinen berühmten Hintergründen durchaus frei schaltend verfahren. Es kommt da wohl der eine oder

ihm leider nicht besonders geglückt, der Hintergrund ist offenbar zu bunt geraten im Vergleich zu der schlichten Farbengebung an den Figuren und Reliefteilen. Denn das ganze Werk war, um das hier nachzutragen, bis zu einem gewissen Grade polychrom. Am wenigsten noch die Figuren, bei denen man sich im Großen und Ganzen an dem schönen, natürlichen Rot des Sandsteins genügen ließ, nur dass die Augensterne, wenn man dem Renovator trauen darf,[1]) dunkel gemalt waren. Auch die Gewänder, Waffen, Geräte blieben farblos, mit Ausnahme der Eisenteile, die schwarz gefärbt wurden. Bemalt war der ganze Reliefgrund, bemalt durchgehends die Pflanzen, die sich durch hellgrüne Färbung vom Rot der Mauersteine abhoben.

Fragen wir nun nach dem Künstler des Offenburger Ölbergs. Das schon erwähnte Monogramm zeigt zwei verschlungene Buchstaben, die am ehesten noch als A und V oder U sich deuten lassen. Dasselbe Monogramm findet sich an einem vielbewunderten Kruzifix, das nicht weit davon auf demselben Offenburger Friedhof steht. Man hat einen Andreas Uracensis (d. i. von Urach) daraus herauslesen wollen — mit anfechtbarem Recht. In etwas späterer Zeit ist allerdings ein Uracher Meister Christoph wie an andern badischen Plätzen so auch in Offenburg thätig gewesen und schuf dort ein hervorragend schönes Grabmal für einen gewissen Ritter von Bach.[2]) Aber das giebt uns natürlich noch lange kein Recht dazu, aus A und V einen Meister Andreas von Urach zu konstruiren. Auch das Steinmetzzeichen im Schlussstein der Nische führt uns nicht weiter.[3]) Wohl erinnert es an das des Meisters Josef Schmid von Urach [4]), doch erinnert es auch nur daran. Sieht man sich aber in der Uracher Gegend um, wie dort die gleichzeitigen Ölberge komponirt wurden, so giebt uns auch diese Vergleichung kein Recht, dem Meister des Offenburger Werkes mit einiger Bestimmtheit Urach zur Heimat anzuweisen — im Gegenteil.

andere Turm vor, der an Nürnberger Bauweise erinnert; aber soviel ich zu sehen vermag, ist nirgends Nürnberg direkt abkonterfeit. In der Heimat und in der Fremde Geschautes ist vielmehr phantastisch kombinirt. Mit Vorliebe gruppirt Dürer seine Landschaft an den Ufern eines Sees, wofür ja offenbar Nürnberg nicht vorbildlich war; eher könnten Reiseeindrücke von den oberitalischen Seeen hierfür maßgebend gewesen sein.

1) Vgl. auch die Augensterne des gleich zu besprechenden Straßburger Ölbergs.

2) Es ist außen am Chor der Pfarrkirche in die Mauer gefügt, leider bisher, soviel ich weiß, nirgends publizirt.

3) Es kommt, wie Herr Dekan Klemm in Backnang mir mitteilt, ebenso im Netzgewölbe des Chors von Röthenberg bei Oberndorf in Württemberg vor.

4) Vgl. Alfred Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer, S. 145.

Zwei Ölberge aus der Uracher Gegend habe ich verglichen, den in *Neuffen* von 1504 und einen zweiten, leider sehr zerstörten, in dem unfern Neuffen gelegenen *Beuren*. Beide sind erheblich kleiner als der Offenburger, stehen auch nicht selbständig, sondern nur in einer Nische der Kirchenwand selbst. Im übrigen ist ja freilich allerhand Übereinstimmung mit Offenburg zu konstatiren. Auch auf diesen schwäbischen Ölbergen wird der Garten durch Faschinen angedeutet, desgleichen die Vegetation durch allerhand Grasbüschel, die hie und da in den Felsritzen wachsen. Reichlicher noch als in Offenburg ist die Tierwelt vertreten: zu Schnecken und Schlangen kommen in Neuffen noch Frösche und selbst ein Vögelchen hinzu. Aber was wollen diese Übereinstimmungen besagen gegenüber der großen Verschiedenheit, die in einigen Hauptpunkten obwaltet? Erstens fehlt in Neuffen und Beuren der ganze landschaftliche Hintergrund. Sodann ist die Gartenpforte in die Mitte gerückt, woraus dann die Notwendigkeit erwuchs, den betenden Christus mehr an den linken Rand zu schieben. Die Figuren endlich sind samt und sonders viel zierlicher und schlanker als am Offenburger Ölberg, sie gehören zu einer ganz anderen, viel zahmeren Rasse. Die Häscher zeigen zwar auch in Neuffen recht individuelle Gesichter und unzweideutig die Tracht des 16. Jahrhunderts. Aber es fehlt der packende Realismus, der drastische Humor, es fehlen Zuthaten, wie die Muskete und Feldflasche, die in Offenburg so erheiternd wirken. Alles in allem spricht offenbar mehr dafür, verschiedene als gleiche oder auch nur schulverwandte Meister für das Offenburger und die schwäbischen Bildwerke anzunehmen.

Ungleich größer ist die Verwandtschaft des Offenburger Ölbergs mit dem zu *Straßburg*.[1]) Derselbe stand dort seit 1498 auf dem neu angelegten Friedhof der Thomaskirche und war aus der Stiftung eines reichen Patriziers, Nikolaus Röder von Tiersburg, errichtet. Nach mancherlei Schicksalen kamen die stark beschädigten Reste dieses bedeutenden Kunstwerkes ins Münster, wo sie jetzt in der schmucklosen, für gewöhnlich verschlossenen Martinskapelle einen sehr ungünstigen, ihrem Wert durchaus nicht entsprechenden Unterschlupf gefunden haben. Nur wenige Straßburger wussten bisher von der Existenz dieser eigenartigen Skulpturen. Endlich im letzten Sommer hatte man sie aus Anlass der elsass-lothringischen Kunst- und Altertumsausstellung aus ihrer Verborgenheit ans Licht gezogen. Sie machten auf dieser Ausstellung erhebliches Aufsehen, trotzdem ihre Aufstellung eine nichts weniger als glückliche war. Herr Dr. S. Hausmann, der Herausgeber des zur Zeit

1) Vgl. E. Meyer-Altona, die Skulpturen des Straßburger Münsters. I. S. 77 ff. Der Güte dieses Gelehrten sowie des Herrn Münsterbaumeisters Schmitz verdanke ich die Abbildungen 4—6.

erscheinenden Prachtwerkes „Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler“ (Straßburg bei W. Heinrich) hat denn auch nicht verfehlt, den Ölberg bei dieser Gelegenheit für seine Publikation neu aufzunehmen; die ihn betreffenden Blätter dürften wohl die interessantesten des ganzen Werkes sein.[1])

An Größe des dargestellten Geländes und an Zahl der Figuren (22) übertrifft das Straßburger Werk das Offenburgische erheblich; doch in der Anordnung herrschte, von Kleinigkeiten abgesehen, eine ganz überraschende Übereinstimmung. Ich rede nicht von den Faschinen im Vordergrund, von den Blumen und dem Getier, die über das Gartenland zerstreut sind, auch nicht von der idealisirenden Bildung bei den Heiligen, der realistischen bei den Häschern, denn alles das fanden wir auch in Neuffen und Beuren. Es sind noch weitergehende Übereinstimmungen zwischen Straßburg und Offenburg vorhanden. An beiden Orten steht das Gartenpförtchen an der Seite, nicht in der Mitte, hier wie dort füllen die Häuser und Türme von Jerusalem als Flachrelief die Hintergrundskulisse, hier wie dort werden über einem Hügel in fast etwas komischer Weise die Köpfe und Hellebarden einiger Nachzügler sichtbar, hier wie dort herrscht eine gewisse Polychromie.[2]) Aber trotz dieser weitgehenden Übereinstimmung im Großen wie im Kleinen wäre es doch verkehrt, für beide Werke denselben Meister anzunehmen. Je genauer man die Denkmäler der mittelalterlichen Kunst vergleichend kennen lernt, um so mehr überzeugt man sich von der geradezu bannenden Gewalt, welche einmal glücklich geschaffene Typen auf alle nachfolgenden Künstler und ihre Darstellungen hatten. Ich erinnere nur an die Füllung der Tympanen an den Hauptportalen gotischer Kirchen. Man hat da entschieden den Eindruck, dass es etwas wie Musterbücher vorbildlicher Visirungen gegeben haben muss, wonach die Künstler gut thaten sich zu richten, wenn sie mit ihrer Darstellung biblischer Vorgänge den Beifall der Gläubigen erlangen wollten.[1]) Ihr Individualismus war dadurch stark beschnitten; aber der geniale Meister verstand es trotzdem seine Eigenart zur Geltung zu bringen. Durfte er in den Hauptgestalten und Trägern der heiligen Handlung nichts eigenwillig ändern, so war dies doch zulässig bei den Nebenfiguren. In der Darstellung von Gethsemane bot sich in den Gestalten der Häscher eine treffliche Gelegenheit, wo ein selbständiger Meister, ohne gegen die Heiligkeit seines Bildwerks zu verstoßen, seine eigensten, persönlichsten Gedanken freimütig ausmünzen konnte. Alles andere war fest gegeben, für diesen Teil des Bildes herrschte Freiheit; und wenn nun gerade in diesen Gestalten der Häscher die Straßburger Gruppe von der Offenburger nicht unerheblich abweicht, so beweist das alles gegen die Herkunft von demselben Meister. Der Straßburger Bildner besitzt in der That ein ganz anderes Können als der Offenburger. Das zeigt sich schon in der gewandteren Art, wie er den Baumschlag wiedergiebt, in der reicheren, wenn auch nicht eben wirkungsvolleren Architektur.[2])



5. Vom Straßburger Ölberg

1) [illegible] erst während des Druckes zu, [illegible] nach den früheren Aufnahmen [illegible] hergestellt waren. Doch wird [illegible] in Heft 2 dieses Jahrgangs [illegible] Abbildungen nach den Photographieen Dr. Haus-[illegible], die Herr Verlagsbuchhändler W. Heinrich die Güte hatte, zur Verfügung zu stellen.

2) [illegible] ich zuletzt sah, nur die Pupillen.

1) Wie abhängig ist selbst noch Dürer in seinen Passionen von dieser seit Jahrhunderten feststehenden Formensprache!

2) Diese Architektur ist um ebensoviel reicher als die am Offenburger Ölberg, als der städtische Zuschnitt Straß-

mit der er den Hintergrund der Scene ausstattet, es zeigt sich, wie gesagt, vor allem in der Darstellung der Häscher. Auf dem Offenburger Denkmal marschiren diese so recht con amore hinter dem Bretterzaun einher, als könnte es gar nicht anders sein; auf dem Straßburger ist es ein böses Gedränge im engsten Raum, was drastisch genug zum Ausdruck kommt. Die wackern Helden werden mehr geschoben, als dass sie wandelten. Sie drängen neugierig nach der Gartenpforte und drängen doch auch wieder davon weg: „Dabei möchten sie alle sein, aber ja nicht in der ersten Reihe".[2] Und welch' köstlicher Kontrast zwischen dem kriegerischen Apparat von Helmen und Panzern, von Schwertern und Hellebarden, und der unverkennbaren Gutmütigkeit und Bornirtheit, die sich auf den Gesichtern dieser Spießbürger breit machen! Meist sind es zahnlose Alte, womöglich mit Warzen auf den Wangen, verhockte Gesellen mit rundlichem Rücken, Gevatter Schneider und Handschuhmacher, die hier bis zu den Zähnen bewaffnet ins Feld rücken. Viele aus diesem Krähwinkler Landsturm haben geradezu etwas Altweiberhaftes. Zum Fürchten ist keiner dieser Rüpel trotz der Waffen, trotz der drollig gewichtigen Mienen, keiner — außer jenem einen, der unmittelbar hinter Judas zur Pforte drängt. Er ist auch der einzige, der nicht germanischen, sondern ausgesprochen jüdischen Typus aufweist, speciell in der Bildung der Nase. Wie er sich so mit seinem verschmitzten, konfiszirten Gesicht zu Judas' Ohr herunter beugt, ihn anstachelnd mit verführerischen Worten und Gebärden, — erinnert er nicht ganz an Mephisto? Wie wenn er es wäre? Wenn wir hier den Verführer selbst neben dem verführten Judas zu erkennen hätten? Soll wohl das Schlangenschuppenmuster an seiner Kopfbedeckung und an den Handschuhen diese Deutung erleichtern?

Die Komik, die in allen diesen Figuren liegt, ist offenbar keine zufällige, sondern eine bewusste und vom Künstler mit allen Mitteln geförderte. Wie kommt dies komische Element in diesen ernsten Vorgang? Ja, wie kommt überhaupt die Komik in die Kirche und auf den Friedhof, die übermütige Laune in die Reliefs und Fresken an so vielen Kirchenwänden? Das Gemüt hat nun einmal gerade unter der lastenden Wucht des Tragischen und Feierlichen das entschiedene Bedürfnis, nach irgend einer Seite sich in Scherz und Lustigkeit Luft zu machen. Zur antiken Tragödie gehört das Satyrspiel; Shakespeare mildert den erschütternden Ernst seiner Dramen durch das geistreiche Scherzgerede seiner Narren; und so haben denn auch die mittelalterlichen Passionsspiele hie und da den Schalk durchspüren lassen, oft mitten in den tragischsten Scenen. (Schluss folgt.)

burgs den des kleinen Offenburg überragt. Der großstädtische Charakter des Straßburger Hintergrunds mit seinem Gedränge von Thoren und Türmen, von ragenden Dächern und feindurchbrochenen Galerieen, mit seinem Wechsel von echt gotischen und schon an die Renaissance anklingenden Formen erinnert lebhaft an Dürer'sche Hintergrundsarchitekturen. Auch Dürer liebte es, allerhand Renaissance-Gebilde, wie er sie in Italien gesehen (vgl. z. B. das Blatt der Apokalypse, B. 61, wo auch eine Nachbildung der einen Säule von der Piazzetta in Venedig fremdartig auffällt), zwischen die biedern deutschen Bauten einzuschalten: das Landschaftsbild bekam dadurch etwas Fremdländisches und ließ sich in Folge dessen eher als Gegend des heiligen Landes ausgeben.

2) Ich entnehme diesen Satz der schon erwähnten Schrift von Meyer-Altona, einer Schrift, der ich auch die Anregung zu dem im Folgenden unternommenen Vergleich von Ölberg und Osterspiel verdanke.

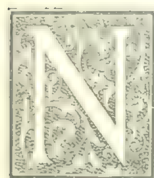


6. Vom Straßburger Ölberg.

DER MEISTER DES HAUSBUCHES ALS MALER.

VON *ED. FLECHSIG.*

MIT ABBILDUNGEN.

och vor drei Jahren war der Stecher, den man den Meister des Amsterdamer Kabinetts oder besser den Meister des Hausbuches nennt, den meisten Forschern und Freunden alter Kunst fast nur dem Namen nach bekannt. Bei der Seltenheit seiner Stiche war das nur natürlich: ist doch von den 89, die sich von ihm erhalten haben, die Mehrzahl nur in einem einzigen Abdrucke vorhanden. Da nun das Kupferstichkabinett in Amsterdam allein 80 Stiche des Meisters besitzt, so musste jeder, der ihn genauer kennen lernen wollte, seine Schritte dorthin lenken. Jetzt ist das alles anders geworden. Bekanntlich hat die Internationale chalkographische Gesellschaft als Veröffentlichung für die Jahre 1893 und 1894 das gesamte Werk des Meisters in mustergiltigen Nachbildungen mit einer Einleitung und einem kritischen Verzeichnis sämtlicher Stiche von *Max Lehrs* herausgegeben und sich dadurch eines der größten Verdienste um die Kenntnis und wissenschaftliche Erforschung der älteren deutschen Kunst erworben. Wir finden also den Meister des Hausbuches jetzt in jedem größeren Kupferstichkabinett. Und nun, da er uns auf diese Weise so nahe gebracht worden ist, dass wir uns mit ihm vertraut machen können, wie mit Schongauer und Dürer, da wird der rätselhafte Unbekannte vor unserem Auge von Tag zu Tag größer, da wächst er immer mehr heraus aus seiner Zeit, seiner Umgebung und erscheint uns als einer der besten Meister nicht bloß seiner Zeit, sondern seines Volkes überhaupt. Ist doch, wenn man ihn mit den deutschen und niederländischen Kupferstechern im letzten Viertel des 15. Jahrh. vergleicht, keiner, Schongauer nicht ausgenommen, selbständiger, eigenartiger, geistreicher als er. Fast scheint es, als habe es für ihn keine Tradition gegeben, als habe er seine Kunst nur sich allein zu verdanken gehabt. Denn noch niemand hat in seinen Stichen eine deutlicher in die Augen fallende Anlehnung an einen der großen Meister, die vor und neben ihm thätig waren, an den Meister E. S. oder Schongauer, nachweisen können. Alles sieht er mit eigenen Augen, empfindet er auf seine Weise, und gerade so, wie er es gesehen und empfunden hat, giebt er es wieder. Mit fröhlichen Augen blickt er in die Welt, ein sprudelnder Humor kommt ihm von den Lippen. Doch ist er auch ernster, tiefsinniger Versenkung fähig. Am wohlsten freilich fühlt er sich immer, wenn er Gegenstände und Ereignisse des täglichen Lebens darstellen kann, da ist er ganz in seinem Elemente. Seine Gestalten sind nicht gerade schön, namentlich seine Madonnen und Christkinder oft geradezu hässlich, aber immer sind sie lebenswahr und mit einer Fülle von gemütvollen Zügen ausgestattet, die uns für den Mangel an idealer Schönheit entschädigen. Kommt es ihm aber einmal darauf an, den Zauber holder Jugend und süßes Minnespiel zu schildern, so thut es ihm an Anmut und feinem Schönheitsgefühl keiner seiner Zeitgenossen gleich. Auch in der Technik geht er seine eigenen Wege. Während alle übrigen mit dem Grabstichel arbeiten und so ihre Herkunft aus der Werkstatt des Goldschmieds nicht verleugnen, bedient er sich der kalten Nadel, mit der er oft mehr kritzelt als zeichnet, so dass viele seiner Blätter geradezu den Eindruck von Radirungen machen. Das ist keine Goldschmiedstechnik mehr, so wenig wie die Rembrandts eine ist, das ist auch nicht die Formensprache, nicht die Phantasie eines Goldschmieds, die sich uns in diesen lebensprühenden Blättern offenbart. Nein, so schafft und spricht sich nur ein *Maler* aus.

Und wenn er ein Maler ist, wo sind dann seine Bilder? Ist denn kein einziges auf uns gekommen, ist die Zeit ebenso unbarmherzig mit ihnen umgegangen, wie mit seinen Stichen? Wenn aber wirklich noch welche erhalten sind, wo müssen wir suchen, um sie zu finden?

Ich muss gestehen, diese Fragen habe ich mir weder vorgelegt, noch habe ich den Drang gehabt, sie selbst zu beantworten oder zu ihrer Lösung wenigstens beizutragen. Wenn ich jetzt im stande bin, den Schleier zu lüften, der die Person unseres Meisters noch immer verhüllte, wenn ich Bilder nachweisen kann, die sicher von seiner Hand sind, so hat der Zufall die größte Rolle

dabei gespielt. Es ist mir beinahe ergangen wie Saul, dem Sohne Kis, der auszog, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand.

Seit mehr als drei Jahren bin ich mit einer größeren kritischen Arbeit über Cranach und seine Schule beschäftigt. Um einen Teil zum Abschluss zu bringen, musste ich noch einmal die wichtigeren mittel- und süddeutschen Galerieen besuchen. Mein Weg ging durch Thüringen und Unterfranken nach dem Mittelrhein, dann stromaufwärts und schließlich nach Bayern. In *Gotha* fesselte nächst den vielen trefflichen Cranachischen Bildern eins vor allem meine Aufmerksamkeit, das mit der sächsischen Schule nicht das Geringste zu thun hatte: die Darstellung eines Liebespaares in Halbfiguren, meinem Empfinden nach eins der schönsten altdeutschen Bilder. Schon ein Jahr vorher hatte es mich eigenartig berührt, es war mir so bekannt und doch auch wieder nicht bekannt vorgekommen. Ich hatte mir einige Notizen darüber gemacht und es seitdem nicht mehr aus dem Gedächtnis verloren. Schon damals dämmerte der Gedanke leise in mir auf, es könne mit jenem Meister in Verbindung stehen, mit dessen Stichen ich mich einige Zeit recht eingehend beschäftigt hatte. Jetzt also, nach einem Jahre, trat ich wieder vor das Bild, diesmal mit einer gewissen Spannung, denn ich wollte es nach dem Namen seines Schöpfers fragen und hoffte, es würde mir Antwort geben. Wolgemut? Eine ganz geringe Ähnlichkeit mit ihm. Doch unmöglich ist der brave Nürnberger solcher Anmut fähig, wie sie dies Bild aushaucht. Schüchlin, an den Scheibler gedacht hat? Vielleicht. Doch wir kennen zu wenig von ihm, und das Wenige sieht doch anders aus. Nein, das kann kein anderer gemalt haben, als der „große Unbekannte“, der Meister des Hausbuches! Das ist ja einer seiner feinen modischen Jünglinge, das eine seiner anmutvollen verschämten Jungfrauen, das sind die Spruchbänder, wie er sie so oft anbringt.

Als ich nach *Aschaffenburg* kam, erging es mir ähnlich. In der Schlossgalerie befindet sich ein jetzt in seine einzelnen Teile zerlegtes Altarwerk. So vieles im Kolorit erinnerte mich an das Gothaer Bild, und in der Formensprache glaubte ich verschiedene Anklänge an Stiche des Hausbuchmeisters zu bemerken. In der *Darmstädter* Galerie aber trat er mir wieder ganz deutlich erkennbar entgegen in einem Bilde der Verkündigung, das mit noch fünf anderen zu einem ehemaligen Altarwerke gehörte. Der Engel Gabriel war dem Jünglinge in Gotha so ähnlich, wie ein Zwillingsbruder dem andern. Außerdem wurde ich aufmerksam auf ein noch in seinem ursprünglichen Zustande erhaltenes Altarwerk. Obgleich es ein bis zwei Jahrzehnte älter schien als das erste, zeigte sich doch in der Auffassung, in den Typen, namentlich aber in der Farbengebung schon dieselbe Eigenart wie bei diesem. Bald darauf kam ich nach *Mainz*. Als ich in der städtischen Galerie eine Reihe von Darstellungen aus dem Marienleben sah, wurde die Erinnerung an die Darmstädter Bilder sofort wieder lebendig, kein Zweifel, sie alle waren von derselben Hand gemalt. Nun verlor ich unsern Meister längere Zeit aus den Augen, und erst in *Schleißheim* tauchte er wieder vor mir auf. Es war eine Geburt Christi, ganz in der Art des Mainzer Marienlebens gemalt.

Da die Bilder, die ich als Arbeiten des Hausbuchmeisters erkannt hatte, nicht im Bereich meiner besonderen Studien lagen, hatte ich mir über sie immer nur kurze Bemerkungen in mein Taschenbuch gemacht. Ich beabsichtigte ursprünglich nicht, die Angelegenheit weiter zu verfolgen und hätte auch nicht daran gedacht, meine Wahrnehmungen zu veröffentlichen, wenn ich nicht von neuem durch Zufall auf den Meister hingelenkt worden wäre. Beim Durchblättern des *Oldenburger Galeriewerkes* von Bode traf ich auf eine Darstellung der Anna selbdritt, die in wichtigen Einzelheiten so genau mit dem Mainzer Marienleben übereinstimmt, dass ich anfangs glaubte, sie habe ursprünglich zu dieser Folge gehört. Bald darauf lernte ich gleichfalls durch Zufall noch einige andere Werke des Hausbuchmeisters in Abbildungen kennen. Wegen der Wichtigkeit aller dieser Funde entschloss ich mich nun, trotz meiner mangelhaften Reiseaufzeichnungen den Fachgenossen Mitteilung davon zu machen. Mein Erstes war, mir von den Bildern, die ich gesehen hatte, Photographieen zu verschaffen. Ich wandte mich deshalb an Herrn Realgymnasiallehrer Neeb in Mainz, einen äußerst geschickten und intelligenten Liebhaber-Photographen, und nur der Liebenswürdigkeit und Opferwilligkeit dieses Herrn, der für mich in Darmstadt und Aschaffenburg die nötigen Aufnahmen machte, verdanke ich es, dass ich bei der nachfolgenden Untersuchung meine persönliche Meinung fast ganz unterdrücken und an ihre Stelle eine objektive Beweisführung treten lassen kann. Leider kann ich auf die Farbe nur in wenigen Fällen Rücksicht nehmen, da mich meine Aufzeichnungen nach dieser Seite so ziemlich im Stiche lassen.

Ich bespreche im folgenden die Bilder des Hausbuchmeisters nicht in der Reihenfolge, wie ich sie gesehen habe, sondern so, wie sie mutmaßlich nacheinander entstanden sind.

Den Anfang macht ein aus *Wolfskehlen*, einem hessischen Dorfe, stammendes Altarwerk, das sich jetzt im Museum zu *Darmstadt* befindet (Kat. Nr. 216). Es besteht aus einer gemalten Predella, einem Mittelschrein mit geschnitzten Figuren und zwei beiderseitig bemalten Flügeln.[1]) Die Predella zeigt *Christus*

1) Die Bilder sind photographirt von Realgymnasiallehrer Ernst Neeb in Mainz, Gonsenheimerhohl 11. Lichtdruck des Altarwerks in geöffnetem Zustande bei Münzenberger, zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. 1. Bd. Frankfurt a. M. 1885—90, Tafel [illegible] Vergl.

[illegible] in Halbfiguren. Christus ganz in [illegible] und größer als die Apostel, hält in der Linken die Weltkugel, die Rechte hat er segnend erhoben. Von den Aposteln hat jeder sein Attribut. — Der Schrein schließt oben mit einem abgetreppten Giebel. Dem entsprechend ist auch die Form der Flügel. Innerhalb des Schreins sehen wir in der Mitte auf einem Sockel Maria mit dem Kinde. Hinter ihr ist ein roter Teppich gemalt, der von zwei Engeln gehalten wird. Links von ihr ein h. Papst, dem das Attribut jetzt fehlt, rechts eine Heilige mit einem Löwen zu Füßen und einem Stier auf dem rechten Arm. — Auf den Innenseiten der Flügel ist links die Geburt Christi, rechts die Krönung Mariens, auf den Außenseiten die Verkündigung dargestellt.

Geburt Christi. Maria kniet betend nach rechts gewandt vor dem Kinde, das nackt auf einer Windel liegt und mit der rechten Hand die Gebärde des Segnens macht. Links hinter ihr steht Joseph mit der Laterne, rechts im Mittelgrunde Ochs und Esel. Durch die offenen spitzbogigen Arkaden des Gebäudes, in dem sich der Vorgang abspielt, sieht man im Hintergrunde eine Landschaft mit einer Schafherde und einem Hirten, der soeben die Botschaft des Engels empfängt. Anstatt der Luft Goldgrund.

Krönung Mariens. Maria kniet in der Mitte, ganz von vorn gesehen. Hinter ihr, um eine Stufe über den Erdboden erhöht, sitzen auf einem Throne, einander zugekehrt, links Christus, rechts Gottvater, beide gekrönt und mit kostbaren Brokatmänteln bekleidet, die mit Perlen und Edelsteinen besetzt sind. Jeder hält mit der Linken im Schoße den Reichsapfel, Gottvater außerdem noch das Scepter, mit der Rechten halten sie dicht über Mariens Kopf die Krone, auf die die Taube raubvogelähnlich niederstößt. Im Hintergrunde zu beiden Seiten des Thrones Engel mit Pfauenfittigen. In der rechten unteren Ecke des Bildes das Wappen derer von Flersheim.

Die *Verkündigung* besteht aus zwei Tafeln, die ein Ganzes bilden. Rechts kniet Maria in ihrem Wohngemach, das mit einem hölzernen Tonnengewölbe überdeckt ist, am Betpulte. Die Hinterwand ist von zwei Fenstern durchbrochen, außerdem kommt noch Licht von rechts aus einem kleinen Nebenraum. Maria ist ganz von vorn gesehen, hat das mit einer niedrigen Krone geschmückte Haupt nach der rechten Schulter geneigt und die Hände über der Brust gekreuzt. Die Taube fliegt auf sie zu. Gabriel, von links herangekommen, hat sich auf ein Knie niedergelassen und hält in der Linken den Stab, während er die Rechte zum Gruß erhoben hat. In den beiden äußeren Ecken knieen die Stifter des Werkes. Nach den Wappen ist es der Junker Philipp von Wolfskehlen und seine Hausfrau Barbara von Waldeck, genannt von Yben. Die beiden heirateten 1457, Barbara starb am 15. April 1494.[1]) Ihr früher in der Katharinenkirche zu Oppenheim befindlicher Grabstein ist nach Fr. Schneider's Annahme dort nicht mehr vorhanden. Die Grabschrift findet sich aber in einer größeren, 1611 von Georg Helwich begonnenen Sammlung, deren Urschrift die Seminarbibliothek in Mainz besitzt. In dieser steht deutlich 1494 als Todesjahr der Barbara von Wolfskehlen.[2]) Dagegen nennt eine Handschrift aus dem Jahre 1681, die wahrscheinlich von dem pfälzischen Kirchenschaffner Krauße in Oppenheim herrührt, dafür das Jahr 1483.[3]) Welche von beiden Angaben die richtige ist, läßt sich bei dem Mangel an weiterem Quellenmaterial nicht entscheiden. Nur soviel steht fest, dass das Altarwerk noch vor 1494 entstanden sein muss. Über das Todesjahr Philipp's von Wolfskehlen ist urkundlich nichts bekannt.

Wie schon erwähnt, befindet sich auf der Innenseite des rechten Flügels das Wappen derer von Flersheim. Es bezieht sich jedenfalls auf einen Mitstifter des Werkes, der, wie man vermuten kann, ein Verwandter der Wolfskehlen war. Nun hatte Philipp von Wolfskehlen eine Stiefschwester, Margaretha von Randeck (seine Mutter war in erster Ehe mit Ruprecht von Randeck vermählt gewesen). Aus deren Ehe mit Friedrich von Flersheim ging auch ein Sohn Ruprecht hervor.[4]) Philipp von Wolfskehlen war also dessen Stiefoheim. Von diesem Ruprecht meldet die Flersheimer Chronik S. 32: „Rueprecht ist auch geistlich und dhombherr und capitular zu Trier worden. Hat die pastorey zu Wolffskhelen gehabt, so im seine vettern von Wolffskhelen geliehen; ist zu Lauthern gestorben, da er auch begraben ligt.“ Sein Todesjahr ist unbekannt, er war 1506 noch am Leben.[5]) Wüssten wir, wann er Pastor zu Flersheim geworden, so wären wir in der Lage, die Entstehungszeit des Altarwerks noch genauer zu begrenzen.

Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, 11. Bd., [illegible] Mosellen und An-[illegible]

1) Joh. Max. Humbracht, Die höchste Zierde Teutsch-Landes Frankfurt a. M. 1707 Tafel 200 (Wolfskehl) und 222 (Waldeck).

2) Herr Archivrat Dr. Wyss in Darmstadt wies mich auf diese Handschrift hin, die jedenfalls auch Humbracht benützt hat, und Herr Prälat Dr. Friedr. Schneider in Mainz hatte die Güte, sie für mich einzusehen. Der Titel lautet: Syntagma monumentorum et epitaphiorum . . . quae tum in dioecesi Moguntina, tum extra dioecesis in urbibus, oppidis . . . splendide honorificeque erecta conspiciuntur.

3) Vergl. Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, 8. Bd., S. 353.

4) Flersheimer Chronik, herausgegeben von O. Waltz, Leipzig 1874, S. 7 u. 32. Vergl. auch Humbracht, Tafel 1, Flersheim.

5) Würdtwein, Dioeces. Mogunt. I. 508.

Unmittelbar an dies Altarwerk schließt sich ein gemalter Flügelaltar an, der sich jetzt in der Katharinenkapelle des *Speyerer* Doms befindet. Ich habe ihn vor langen Jahren gesehen und kann mich deshalb seiner Einzelheiten kaum mehr entsinnen. Mein Urteil gründet sich auf drei kleine Photographieen von Neeb. Der Altar befand sich vor 1866 in der Kirche zu *Boßweiler* bei Grünstadt in der bayerischen Pfalz (Bezirksamt Frankenthal), wurde dort von dem Speyerer Domherrn Dr. Wilhelm Molitor entdeckt und erworben, der ihn heit annehmen, dass der Mittelschrein, der wie die Predella verloren gegangen zu sein scheint, geschnitzte Figuren enthielt und in derselben Weise wie der Schrein des Wolfskehlener Altarwerks oben mit einem abgetreppten Giebel abschloss. Der jetzige Zustand, namentlich des linken Flügels, auf dem der Engel links oben in der Ecke ohne Kopf ist, beweist dies deutlich. Außerdem wusste Herr Neeb vom Hörensagen, der obere Teil der Bilder sei abgesägt worden, um sie für den Kapellenraum passend zu machen. Eine Barbarei,



Verkundigung. Vom Meister des Hausbuches. Darmstadt, Museum.

durch einen Frankenthaler Maler Namens Schmidt restauriren und dann an seinem jetzigen Standorte aufstellen ließ. Herman Riegel spricht sich darüber in seinen deutschen Kunststudien (Hannover 1868) S. 244 bis 246 aus. Bei dieser sogenannten Restauration wurde das schöne Werk gründlich verdorben. Auch an den Photographieen ist dies deutlich wahrnehmbar, die Gesichter haben entschieden einen modernen Zug bekommen.

Der Altar ist nicht in seiner ursprünglichen Zusammensetzung erhalten. Man kann wohl mit Sicher-

die auch heutzutage noch nichts Seltenes ist. Die Flügel waren auf beiden Seiten bemalt und zeigten auf den Innenseiten links die Geburt Christi, rechts die Anbetung der Könige, auf den Außenseiten die Verkündigung. Jetzt sind die beiden Tafeln, aus denen die Verkündigung besteht, abgesägt und zu einer Tafel vereinigt und bilden nun das Mittelstück des Altars, während die beiden übrigen Tafeln in ihrer ursprünglichen Stellung geblieben sind.

Geburt Christi. Im Vordergrunde liegt auf einem dicken Heupolster, über das eine Windel gebreitet

ist, das nackte Kind. Es sieht zur Mutter empor, die hinter ihm kniet und es mit erhobenen Händen anbetet. Links leuchtet Joseph, die Kniee beugend, mit einer Laterne. Zwischen den Köpfen des Paares bemerkt man weiter zurück Ochs und Esel. Rechts im Mittelgrunde drei Hirten. Den Hintergrund bilden die Ruinen eines Kirchengebäudes, durch die man auf eine hügelige Landschaft sieht, in der ein Schafhirte durch einen Engel die Botschaft von der Geburt des Kindes empfängt. Anstatt der Luft Goldgrund.

Anbetung der Könige. Links sitzt auf einem Schemel Maria mit dem nackten Kinde auf dem Schoße. Es wendet sich dem ältesten Könige zu, der mit einem kostbaren großgemusterten Brokatmantel bekleidet barhäuptig vor ihm kniet; rechts ihm zur Seite kniet mit einer Krone auf dem Haupte der jüngere König, einen Pokal haltend, hinter ihm steht der Mohr mit seinem Geschenke und hinter diesem drängt das Gefolge herein. Links im Mittelgrunde Ochs und Esel. Joseph fehlt. Im Hintergrunde Ruinen. Oben im Goldgrunde, gerade über Maria, ein großer Stern.





Petrus und Paulus. Vom Meister des Hausbuches. Darmstadt, Museum.

Verkündigung. Zwei Tafeln, die von einander durch eine schmale Leiste getrennt sind, aber eine Komposition bilden. Wir blicken in einen gotischen, kapellenähnlichen Raum, dessen Gewölbe von schlanken Säulen getragen wird. Ganz am Ende steht ein kleiner Flügelaltar. Auf der rechten Tafel kniet Maria ganz in Vordersicht vor ihrem Bett neben dem Betpult, die Hände vor der Brust aneinander gelegt. Ihr Mantel breitet sich weit auf dem Boden aus und bedeckt den

größten Teil des Vordergrundes auch der linken Tafel. Auf ihrem Haupte, das sie etwas nach der rechten Schulter geneigt hat, steht die Taube und berührt mit dem Schnabel die niedrige Krone. Links kniet Gabriel in reich besticktem Brokatmantel und hält in der Linken den Stab, während er die Rechte zum Gruße erhoben hat. Ein architektonischer Rahmen schließt, einer Kirchenthür ähnlich, das ganze Bild nach außen ab. Aus dem Knaufe von je zwei Säulchen steigen Äste empor, die sich oben nach der Mitte zu biegen. Von diesen Ästen geht prächtiges, naturalistisch gebildetes Blatt- und Rankenwerk aus, das sich um sie herum schlingt und die Zwickel ausfüllt.

Beide Altarwerke, das aus Boßweiler wie das aus Wolfskehlen, sind von *einer* Hand gemalt. Sie stimmen in so vielen Punkten miteinander überein, dass ein Zweifel kaum möglich ist. Ich will nur auf das Wichtigste aufmerksam machen. Vergleichen wir z. B. die beiden Verkündigungen. Wie Maria kniet, die Augen niederschlägt, das Haupt nach der Schulter neigt, wie ihr Haar in schlichten Strähnen auf die Schultern herabfällt, wie sich einzelne Haare an der Stirn losgelöst haben und ins Gesicht hängen, wie die etwas zu weite Krone auf dem Kopf sitzt: das kommt hier wie dort genau so vor. Gabriel hat beidemal in derselben Weise die rechte Hand mit eingeknicktem vierten und fünften Finger zum Gruß erhoben, seine Pfauenflügel haben dieselbe Form und dieselbe Stellung zu einander. Der Fußbodenbelag zeigt fast das gleiche Muster; es tritt in ähnlicher Weise auch in den spätesten Bildern auf und zwar sehr regelmäßig und perspektivisch richtig verkürzt, während es hier ungenau gezeichnet ist und ziemlich unruhig wirkt. Besonders aber zu beachten ist die Form der schlanken Säule mit einem Kapitäl, das wie eine umgestülpte attische Basis aussieht. Es ist dabei bemerkenswert, dass Bogen und Gewölberippen unmittelbar auf dem runden Pfühle aufsitzen, dass also die Verbindung nicht durch eine viereckige oder polygonale Deckplatte hergestellt wird. Soviel ich weiß, findet sich diese Form in Wirklichkeit nur selten, unser Meister aber wendet sie sowohl in seinen Stichen als in seinen Gemälden häufig an.[1]) Sie bildet also ein wichtiges Kennzeichen für die Stilkritik. Ferner liebt er es, die Kanten der Thür- und Fenstergewände sowie die Bogenlaibungen auszukehlen. — Vergleichen wir noch die übrigen Darstellungen miteinander, so entsprechen z. B. Ochs und Esel auf der Geburt Christi in Darmstadt denen auf der Anbetung der Könige in Speyer. In der Art, wie Maria bei der Geburt das Kopftuch geschlungen hat, wie es mitten über der Stirne in eine kleine Falte gelegt ist, ist kein Unterschied vorhanden. Die drei Hirten in Speyer finden wir unter den Aposteln der Predella in Darmstadt wieder.

Es dürfte damit bewiesen sein, dass die beiden Flügelaltäre das Werk *eines* Meisters sind. Sie werden ungefähr um dieselbe Zeit entstanden sein; vielleicht auch ist der Wolfskehlener Altar wenige Jahre älter.

Nicht ohne weiteres wird es jedoch einleuchten, dass der Schöpfer dieser Bilder der Meister des Hausbuches sein soll. Prüfen wir einmal ihre Formensprache, namentlich bei den weiblichen Gestalten. Sie ist im allgemeinen nicht schön. Ein langes hageres Gesicht mit stark hervortretenden Backenknochen, die Augenbrauen nur wenig geschwungen, schwere Lider und scharfe Fältchen um die Augen, eine lange gerade Nase, ein kleiner Mund mit hervorspringender voller Unterlippe, ein kleines, scharf abgesetztes Kinn mit Grübchen, die Kehle und der obere Teil des langen Halses in Falten gelegt. Die Finger sind lang, knochig und hager. Eigentlich deutsch ist diese Formensprache nicht, es ist die der Schule Roger's, sie erinnert namentlich an Memling, nur dass dieser weicher, milder, nicht so herb wie unser Meister ist. Verschiedene seiner männlichen Gestalten, namentlich unter den Aposteln, weisen unmittelbar auf Memling's jüngstes Gericht in Danzig hin, und auch die Engel sind denen des flandrischen Meisters blutsverwandt. Derartige Anklänge an die niederländische Kunst können zu einer Zeit, wo die ganze Malerei am Mittel- und Niederrhein unter niederländischem Einfluss stand, nicht befremden und sprechen durchaus nicht gegen den Meister des Hausbuches als Verfertiger dieser Bilder, die in den Jahren 1470—80 entstanden sein mögen. Wenn wir nun erwägen, dass der Meister kaum vor 1475, vielleicht erst um 1480 angefangen hat zu stechen, so findet der Umstand, dass die beiden Altarwerke nur ganz geringe Übereinstimmungen mit den Stichen zeigen, dadurch seine genügende Erklärung. Ausschlaggebend ist, dass diese früheren Bilder mit späteren in Verbindung stehen, die ihm auf Grund der Stiche zugeschrieben werden *müssen*.

Der Stil der eben besprochenen Altarwerke prägt sich leicht ins Gedächtnis ein. Wir dürfen daher wohl einem tüchtigen Kenner der Kunst seines Heimatlandes, W. Franck, Glauben schenken, wenn er sagt, in *Leeheim* bei Wolfskehlen befinde sich noch ein kleineres Werk vom Meister des Wolfskehlener Altars.[1])

Von den mir bis jetzt bekannt gewordenen Werken unseres Meisters folgt nun, von den früheren zeitlich durch einen großen Zwischenraum getrennt, der Flügelaltar in der Kirche zu *Wachenheim* an der Pfrimm vom Jahre 1489. Gesehen habe ich ihn nicht, mein

1) Doch kommt sie auch bei anderen Stechern des 15. Jahrh. bisweilen vor, z. B. bei Schongauer (B. 12 Geißelung), beim Monogrammisten A. G. (B. 3 Abendmahl und B. 7 Geißelung), bei Israel von Meckenheim (B. 178 Lautenspieler und Harfenspielerin).

1) Archiv für hess. Geschichte und Altertumskunde 11. Bd., S. 71.

Urteil gründet sich nur auf einen sehr undeutlichen Lichtdruck (in den Kunstdenkmälern des Großherzogtums Hessen, Kreis Worms, S. 128), der nur die Predella und die Innenseiten des Altars wiedergiebt. Auf der Predella erblicken wir gemalt das Schweißtuch Christi, von zwei Engeln gehalten, im Mittelschrein auf einem Sockel, der die Jahreszahl 1489 trägt, die geschnitzte Figur der Maria mit dem Kinde. Auf den beiden inneren Seitenwänden und der Rückwand des Schreins ist ein Teppich gemalt, darüber vier bis zur Brust sichtbare Engel. Auf den Innenseiten der Flügel ist links die heilige Elisabeth dargestellt, ihr zu Füßen ein geistlicher Stifter, vor ihm sein Wappen, über ihm ein Spruchband mit den Worten: „o mater dei miserere mei“ in gotischen Minuskeln; rechts die heilige Katharina, zu ihren Füßen ein zweiter Stifter, der nach seinem Wappen dem Geschlechte der Landschaden von Steinach angehört. Auf den Außenseiten ist die Verkündigung gemalt. Diese wird jedenfalls bei der Stilkritik noch eine wichtige Rolle spielen, denn Eigentümlichkeiten und Wandlungen des Stils lassen sich ja nirgends bequemer und deutlicher nachweisen, als an Darstellungen desselben Gegenstandes. Unter den Bildern, die ich dem Hausbuchmeister zuschreibe, befindet sich aber viermal die Verkündigung.

Hoffentlich wird uns bald Gelegenheit gegeben, an der Hand guter Photographieen des ganzen Werkes eine genauere kritische Prüfung vorzunehmen. Doch lässt sich schon nach dem mangelhaften Lichtdrucke mit ziemlicher Sicherheit behaupten, dass die Gemälde des Altars von unserem Meister sind. Die Verbindung mit den früheren Werken wird durch die Engel hergestellt, besonders die vier im Innern des Schreins. Sie entsprechen denen an gleicher Stelle beim Wolfskehlener Altarwerk. Doch, was das Wichtigste ist, sie erinnern sofort, und dies gilt vor allem von denen der Predella, an die Engel auf Stichen des Hausbuchmeisters. Ich nenne hier den Leichnam Christi (L. 20), die säugende Madonna (L. 25), besonders aber Magdalena's Himmelfahrt (L. 49 und 50). Für den Christuskopf auf dem Schweißtuche vergleiche man die Stiche L. 13 (Kreuztragung), L. 19 (Christus als guter Hirte) und L. 22 (das Passionswappen). Den Typus der heiligen Elisabeth finden wir auf folgenden Stichen wieder: der Kreuztragung (L. 13), Christus am Kreuz (L. 15), dem Passionswappen (L. 22), der heiligen Familie (L. 29), Anna selbdritt (L. 30) und den beiden Nonnen (L. 69).

Eine weitere Entwickelungstufe des Hausbuchmeisters vertreten sechs Tafeln der *Darmstädter* Galerie (Nr. 211—215), die ehemals die Flügel eines Altarwerks gebildet haben und der Überlieferung nach aus dem Kloster *Seligenstadt* stammen.[1]) Predella und Mittelschrein fehlen. Die Anordnung war folgendermaßen: auf den Innenseiten links die Verkündigung (Nr. 212), darunter die Geburt Christi (Nr. 213), rechts die Anbetung der Könige (Nr. 214), darunter die Beschneidung (Nr. 215), auf den Außenseiten die Heiligen Petrus und Paulus (zusammen Nr. 211).

Verkündigung (Nr. 212, vergl. die Abbildung). Maria kniet in ihrem Schlafgemach rechts vor dem Betpult. Sie hat die Rechte wie in plötzlicher Überraschung erhoben und wendet das Gesicht ohne die Augen aufzuschlagen dem Engel zu, einem schönen Jünglinge mit Pfauenflügeln, der von links herangekommen ist. Vor ihm flattert in der Luft ein Spruchband mit „Ave maria graci“ . . in gotischen Schriftzügen, auf das er mit ausgestrecktem Zeigefinger der Rechten hinweist. Die Taube kommt auf Maria zugeflogen. Der Fußboden ist mit gemusterten Steinfliesen bedeckt.

Geburt Christi (Nr. 213). In einem engen, verfallenen Raume, dessen Gemäuer mit Gras und Blattpflanzen bewachsen ist, liegt auf einem dicken Heupolster, über das eine Windel gebreitet ist, das nackte, ziemlich hässliche Kind. Rechts vor ihm kniet Maria, links neben ihr, ganz von vorn gesehen, Joseph, die Hände betend vor der Brust gefaltet. Hinter ihm der Esel, der das Heu beschnuppert, während der Ochs, links von außen seinen Kopf hereinsteckt. Durch ein Fenster rechts sehen drei Hirten herein, durch ein anderes in der Hinterwand erblickt man einen Hirten bei seiner Herde.

Anbetung der Könige (Nr. 214). In einem Raum, dessen Mauern wie gewaltsam von einander gebrochen erscheinen, sitzt Maria nach rechts gewandt. Hinter ihr die Köpfe von Ochs und Esel. Sie hat das nackte Kind auf dem Schoße. Vor ihm kniet der älteste König mit einem Kästchen voll Goldmünzen, in welches das Kind greift, während es zu ihm aufsieht. Rechts hinter dem Knieenden steht der mittlere König mit kurzem Vollbart und reichem, langem, gelocktem Haar. Er hält dem Kinde mit der Rechten eine gotische Monstranz hin. Der Mohr, der eben von rechts her die Thür durchschritten hat, bringt einen Pokal. Weder Joseph noch das Gefolge der Könige ist sichtbar. Anstatt der Luft Goldgrund.

Beschneidung (Nr. 215). Auf einem Stuhle sitzt, halb nach links gewandt, ein bärtiger Mann, auf seinen Knieen hat er ein großes flaches Metallbecken, das von einem Manne links neben ihm gehalten wird. Darauf sitzt das nackte Kind, vor dem derjenige kniet, der die Handlung vornimmt. Hinter dieser Gruppe steht ein alter Mann und eine alte Frau (Simeon und Hanna?), beide gedankenvoll vor sich hin sehend. Links schreiten Joseph und Maria, die hier älter als auf den übrigen Bildern erscheint, zur Thür herein. Im Hintergrunde rechts ein mit einem weißen Tuche bedeckter Tisch, auf dem zwei brennende Lichter stehen. Der Fußboden zeigt ein ähnliches Fliesenmuster wie Nr. 212.

1) Photographiert von E. Nech.

Petrus und Paulus auf zwei Tafeln, die aber als ein Bild gedacht sind (Nr. 211, vergl. die Abbildung). Die beiden Apostelfürsten sitzen einander zugekehrt, Petrus links, Paulus rechts, auf einer Bank mit hoher Lehne innerhalb eines kleinen, nischenartigen Raumes. Petrus mit kurzem, leicht gelocktem Vollbart hält in beiden Händen die Schlüssel und sieht vor sich hin. Auf dem Haupte hat er die Papstkrone, an seiner linken Schulter lehnt das Doppelkreuz. Der breite Saum seines Mantels ist reich verziert. — Paulus, barfuß und barhäuptig, mit großer Glatze und langem weichem Haupt- und Barthaar, hält in der Rechten das nach oben gekehrte Schwert. Die Linke hat er auf den rechten Unterarm gelegt. Sein Blick ist geradeaus gerichtet. Er ist in ein einfaches, langes, von einem Gürtel zusammengehaltenes Gewand gekleidet, das von einem schlichten Mantel bedeckt wird. Das ganze Bild wird oben durch prächtiges Ast- und Rankenwerk abgeschlossen, das aus den Knäufen zweier schlanker Säulen emporsteigt, die es an den Seiten begrenzen. Vor diesen steht auf jeder Seite am äußersten Rande noch eine solche Säule, die eine kleine männliche Statue trägt.

Die Formensprache hat sich im Vergleich zu den früheren Werken bedeutend verändert. Wir haben nicht mehr die schlanken Gestalten mit den knochigen Gesichtern und den scharfen Zügen vor uns, alles ist voller, rundlicher geworden. Es hat eine Weiterentwicklung vom Strengen und Herben nach dem Weichen und Anmutigen, vom Kirchlich-Feierlichen nach dem Weltlichen, Natürlichen zu stattgefunden. Mit einem Worte, die Gestalten sind alle deutscher geworden, der Meister hat die flandrischen Angewohnheiten abgelegt, er spricht nun ganz seine eigene Sprache. Man kann freilich nicht leugnen, dass seine Menschen, namentlich die Männer (Joseph, die Hirten) im Allgemeinen hässlicher sind als früher, es sind meist derbe bäuerische Gestalten, aber sie fesseln durch ihr ungeschminktes, treuherziges Wesen. Auffällig ist, dass sie alle etwas Neigung zum Schielen haben und dass ihr Haar meist wie eine Perücke auf dem Kopfe sitzt. Ein besonderer Gesichtstypus ist nicht mehr streng durchgebildet, es ist alles individuell, charakteristisch geworden. Maria ist z. B. jedesmal etwas anders aufgefasst. Indessen lässt sich doch ein mittlerer weiblicher Normaltypus feststellen, wie er sich auf dem Verkündigungsbilde findet. Bemerkenswert daran ist folgendes: die Augenbrauen sind nur wenig geschwungen und gehen unmittelbar in die beiden äußeren den breiten Nasenrücken begrenzenden Linien über. Die Nase ist ziemlich lang und an der Wurzel nicht oder nur wenig eingesattelt, d. h. sie verläuft meist mit der Stirn in einer Flucht. In der Mitte zwischen Nase und Oberlippe ein längliches Grübchen. Dann ein nicht zu großer Mund mit vollen üppigen Lippen, der nach den Winkeln zu in feine Linien ausläuft und mit einem Grübchen endigt, als wäre da mit einem feinen Bohrer ein Loch gemacht worden. Die Unterlippe ist vorgewölbt, wodurch unter ihr eine kleine Falte entsteht. Das kleine fleischige Kinn ist deutlich von den Wangen abgegrenzt, dann folgt eine starke Unterkehle, an die sich der in Falten gelegte Hals anschließt. Technisch bemerkenswert ist bei diesen Bildern, dass die Schatten in den Gewändern nicht durch eigentlich malerische Mittel, sondern zeichnerisch durch Strichelung in schrägen Lagen wiedergegeben sind. Dies ist auch der Fall bei den sorgfältig behauenen Werkstücken. Auffällig sind auch die ziemlich scharfen Umrisslinien, namentlich beim nackten Christkinde.

Suchen wir nach Übereinstimmungen mit früheren Bildern, so bieten sich nicht eben viele dar. Nur einige an sich unbedeutende Einzelheiten fallen wieder stark ins Gewicht. So die Pfauenflügel des Engels Gabriel. Dann das Fliesenmuster des Fußbodens auf Nr. 212 und 215, das ganz ähnlich wie das auf den beiden frühesten Altarwerken zusammengesetzt ist. Schließlich als wichtigstes Merkmal die schlanke Säule mit dem an eine umgekehrte attische Basis erinnernden Kapitäl auf der Geburt Christi und der Darstellung der beiden Apostelfürsten. Wir haben sie genau so schon bei den früheren Bildern kennen gelernt. Die architektonische Umrahmung mit dem Ast- und Rankenwerk auf Nr. 211 entspricht im Geiste ganz der der Verkündigung in Speyer, wenn auch ihre Ausführung anders ist. Das stärkste Band aber zwischen den bisher besprochenen Werken bildet die ganz einheitliche Farbengebung. An ihr wird man den Meister sofort erkennen, denn sie ändert sich im Laufe der Zeit nicht so leicht, wie die Formensprache. Sie verrät keine besonders hohe koloristische Begabung, es sind immer dieselben ruhigen matten Farben, die bisweilen ziemlich stumpf wirken. Das mag vielleicht auch an der recht schlechten Erhaltung der Darmstädter Bilder mit liegen, die einer sorgfältigen und sachverständigen Restauration dringend bedürftig wären.

Übereinstimmungen mit Stichen finden sich bei diesen Bildern so gut wie keine. Und trotzdem sind sie ganz sichere Werke des Hausbuchmeisters.

Den unumstößlichen Beweis dafür bringt erst das Bild Nr. 308 des *Gothaer* Museums (vergl. die Abbildung). Es stellt ein *Liebespaar* in Halbfiguren hinter einer Steinbrüstung dar. Der Jüngling links mit braunen Augen und langem blondem gelocktem Haar, auf dem ein Kranz wilder Rosen ruht, hat mit der Linken die Hüfte des Mädchens umfasst und sieht es dabei an. Er trägt über dem mit Gold und Perlen gesäumten Hemd ein dunkelrotes, tief ausgeschnittenes Wams mit kurzen Ärmeln, das über der halbnackten Brust durch ein paar Schnüre zusammengehalten wird. Über die linke Schulter hängt ihm eine dicke Doppelschnur mit zwei Quasten, von denen die eine von einem kostbaren Armband umschlossen ist; die andere fasst er mit der

Rechten. Das Madchen hat ihr Haar unter einer hohen, weißen, mit einem reichen Goldnetz übersponnenen Haube verborgen, darüber ist noch ein Schleier gezogen, der am Hinterkopf befestigt ist und dessen Rand über die der Schulter herabhängt und auf das ihr Blick gerichtet ist. Die beiden Spruchbänder über ihnen geben den Inhalt des Gesprächs an, das sie soeben miteinander gehabt haben. Auf dem rechts, das die Worte des Mäd-



Liebespaar. Vom Meister des Hausbuches. Gotha, Museum.

Stirn fällt. Sie trägt ein dunkelgrünes ausgeschnittenes Kleid mit langen weiten Ärmeln über einem mit Perlen besetzten, von Goldlitzen geschmückten Hemd. In der Linken hält sie eine wilde Rose, während sie mit der Rechten das Armband ergriffen hat, das dem Jüngling von chens enthält, steht: „Sye . hat . vch . nyt . gantz . veracht . Dye . vch . dafz . schnürlin . hat . gemacht“. Auf dem andern des Jünglings Antwort: „vn . byllich . het . Sye . efz . gedan . want . ich . han . efz . sye . genissẽ . lan“. Ganz oben in der Mitte sehen wir ein Wappen mit drei roten Sparren in

goldenem Felde. Es ist das der Grafen von Hanau. Das Bild ist auf Lindenholz gemalt.

Vergleichen wir dies Bild zunächst mit den zuletzt besprochenen Darmstädter Bildern! Der Jüngling sieht aus wie ein Zwillingsbruder des Engels Gabriel, nur dass dieser weichere, mehr weibliche Züge hat und ihm als Himmelsbewohner eine idealere Schönheit eigen ist. Aber auch wenn die Ähnlichkeit im Gesicht nicht so außerordentlich groß wäre, würde schon die gleiche Haarbehandlung (die sich übrigens auch beim mittelsten der h. drei Könige genau so findet) beweisen, dass hier der Pinsel eines und desselben Meisters gearbeitet hat. Man vergleiche ferner das Gesicht des Mädchens mit dem der Maria auf der Geburt Christi und der Anbetung der Könige: dieselbe Neigung des Kopfes, dieselbe charakteristische Umrisslinie, dieselben Eigentümlichkeiten in der Bildung der einzelnen Gesichtsteile.

Das *Berliner* Kabinett besitzt eine Handzeichnung vom Hausbuchmeister, die einzige, die ihm bis jetzt mit Sicherheit außer den im Hausbuche enthaltenen zugeschrieben ist.[1]) Dargestellt ist ein Liebespaar in ganzen Figuren. Es bedarf wohl keines Beweises, dass diese Zeichnung und das Liebespaar in Gotha von derselben Hand sind. Auch ein ganz ungeübtes Auge würde dies sofort erkennen.

Und nun nehmen wir zum Vergleich mit dem Bilde die Stiche des Meisters zur Hand, zunächst einmal das wundervolle Blatt mit dem Liebespaar (L. 75), dann den Jüngling mit den beiden Mädchen (L. 66), die Kartenspieler (L. 73), die beiden Gegenstücke: das Mädchen und der Greis (L. 55) und der Jüngling und die Alte (L. 56). Vergleichen wir ferner mit dem Jüngling des Bildes den auf den Stichen L. 58 (Jüngling und Tod) und L. 70 (der Falkonier und sein Begleiter), mit dem Mädchen die auf Aristoteles reitende Phyllis (L. 54) und die Dame mit Helm und Wappenschild (L. 86), endlich wegen der Schriftbänder außer den schon genannten Stichen L. 55, 56 und 86 noch L. 19, 68 und 69, so finden wir im Allgemeinen wie im Besonderen, namentlich in der Tracht, den Gesichtstypen, eine so überraschende Übereinstimmung, dass jeder Zweifel verstummen muss: der Meister des Hausbuches ist thatsächlich der Maler des Liebespaares in Gotha und somit auch der früher genannten Bilder.

(Schluss folgt.)

1) In Lichtdruck veröffentlicht von Lippmann in den Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der Königl. Museen zu Berlin, 3. Lief., Nr. 51.

FERDINAND VON KELLER.

VON *PAUL SCHULTZE-NAUMBURG.*

MIT ABBILDUNGEN.



ES hat zu allen Zeiten zwei Arten von Künstlern gegeben: solche, die als Pioniere neue Pfade suchten und solche, welche die gebahnten Wege beschritten, sie ebneten und kultivirten. Die Wertschätzung beider schwankt mit dem Wechsel der Zeitideen, beide aber erfüllen eine gleich wichtige Mission, — nur die Breittreter sind für die Kunst überflüssig, die fegt die Zeit beiseite, dahin wo sie hingehören: in die Vergessenheit. Da aber augenblicklich eine Epoche des Aufsteigens für die erste Gruppe ist, geschieht es oft, dass zu summarisch verfahren und die zweiten mit den dritten zusammengenannt werden.

Das ABC der objektiven Wertschätzung ist jedoch, einfach nach der künstlerischen Kraft zu fragen, die den Werken innewohnt; nie zu vergessen, dass Kunstepochen nicht aneinander anschließen, wie die Regierungen der Fürsten, sondern sich in den seltsamsten Verbindungen ineinander hineinschieben; man kann die Keime der kommenden schon da finden, wo die vorhergehende noch kaum voll zu Worte gekommen ist, und ihr Ausklingen zieht sich oft bis spät in die Blütezeit der nachfolgenden hinein, um sich vereinzelt wieder zu starkem lebensvollem Klange zu erheben. So ein Später ist *Ferdinand von Keller*, der badische Makart. Kein Zweifel, mit den Modernen hat er nichts gemeinsam — oder doch nur soviel, wie eben alle echten Künstler gemeinsam haben und so allein will er auch betrachtet sein, wenn man von seiner Kunst ein klares Bild bekommen will. Man muss eben unterscheiden zwischen seiner kunstgeschichtlichen Mission und dem ästhetischen Genuss, den er bereitet. Aber die meisten haben es vorgezogen, nachdem sie für die Modernen ihr Leben eingesetzt und gesehen, dass Keller sich so gar nicht unter das alte Eisen der Historie werfen ließ, — an ihm vorbeizusehen und von etwas anderem zu reden. Dies muss vorausgeschickt werden, um für ihn den richtigen Standpunkt zu finden; und dann erscheint er als ein sonntägliches dekoratives Genie, das mit eklektischer Benutzung aller gelösten Probleme ein glänzendes Resumé giebt, es aber mit so viel Eigenart umgestaltet, dass seine Werke immer un-

verkennbar echte Keller sind und nie wie Totgeborene aussehen, die gerade so gut von einem andern herrühren können. Gerade das ist der Umstand, der die Lebensfähigkeit seiner Werke verbürgt. Aber indem er dieses Erbe einer hinter ihm liegenden Zeit weiterführt bis zu einer Zartheit und Verfeinerung, die nicht mehr zu überbieten sind, setzt er selbst die Grenze, der notwendigerweise etwas anderes folgen muss. Damit ist auch genugsam erklärt, weshalb Keller keine eigentliche Schule



Ferdinand von Keller. Porträtskizze von Frau ERNESTINE SCHULTZE-Naumburg

gründen konnte. Er ist auf einer Stufe angelangt, deren Ausdrucksform zum höchsten Wohlklang entwickelt ist, ein Überbieten und Weiterentwickeln war unmöglich und seinen Schülern blieb nichts übrig, als hohle Nachahmer ihres Meisters zu werden oder ein neues Arbeitsfeld anzubrechen. Etwas anderes ist es, dass Keller keine Gelegenheit hatte, sein enormes Können und seine Erfahrung in der dekorativen Malerei seinen Schülern zu übermitteln, — das Gebiet, auf dem wohl auch historisch seine Hauptmission lag. Hier würde er vermöge seines Könnens ein Führer sein, wie man ihn weit und breit nicht zu finden gewusst hätte, auch wenn die Schüler andere Ziele gesucht hätten. Das ist sein ureigenstes Gebiet, auf dem er allen anderen weit voraus schritt und eine mächtig dekorative Farbe damals schon brachte, als die andern noch zahme Kolorirer waren.

Wenn man Keller's bisheriges Lebenswerk überschaut, so zeigen sich zwei Hauptphasen, die ich, wenn man es mit dem Ausdruck nicht zu genau nehmen will, mit der Renaissance und dem Rokoko seiner Entwicklung bezeichnen möchte. In die erste trat der im Jahre 1842 geborene Künstler mit seinen ersten Werken als fertiger Meister ein, indem er schon klar jene ihm eigentümliche Gestaltungskraft zu Tage treten ließ, die ihn heute auszeichnet. Was er von seinem fünfzehnten bis zwanzigsten Jahre im brasilianischen Urwald in sich eingesogen: die Bilder einer prächtigen phantastischen Natur, bevölkert mit einer exotischen Fauna und den malerischen Gestalten der Bewohner von

spanischer und portugiesischer Abkunft, machte auf ihn den nachhaltigsten Eindruck, welcher zusammenschmolz mit der humanistischen Bildung, die er in Karlsruhe genossen. So entsteht jener eigentümliche Zug, der sich in Keller's Werken zeigt: jene Vorliebe für das Prunkvolle, Fremdländische, für starke äußerliche Affekte mit einem Stich ins Pathetische, der an die Blütezeit der spanischen Romantik gemahnt. Seine Ideen offenbaren sich in glühenden Farbenvisionen; es drängt sich ihm ein Konglomerat von Einzelschönheiten auf, die er zuerst kaum bewältigen kann, so dass jene gefüllten Kompositionen entstehen, bei denen er mit stetig größer werdender Kunst es versteht, kein Eckchen frei zu lassen. So mächtig rinnt der Strom und so mühelos fließt er ihm aus dem Pinsel, dass er niemals kühle Erwägung braucht, sondern stets nur dem Überfluss wehren muss. Rauschender Wohlklang der Farbe und malerisch dekorative Wirkung über alles. Er will keinen Kompromiss; Wahrheit, Möglichkeit, alles muss hinter der Erscheinung zurücktreten, wenn er seinem Glaubensbekenntnis, dem des dekorativen Genies, treu bleiben will. Sein Nero, den er einst in Rom gemalt, zeigte noch eine gewisse Verwandtschaft mit Feuerbach, aber bald macht er sich auch davon ganz frei. Im Dresdener Vorhang findet er eine Fläche, die einem Jeden Bangen einflößen würde, ihm aber erst die rechte Anregung giebt. — Bald danach entsteht das Schlachtenbild „Markgraf Ludwig besiegt die Türken am Salamkemen“, das charakteristischste Werk für seine erste Epoche. Hier war der Stoff gefunden, nach dem es ihn verlangte: ein chaotiches Durcheinander von malerischen Delikatessen, aus dunklem glühenden Fleisch und orientalischer Pracht, schäumenden Rossen in zitternder Bewegung



FERD. VON KELLER: Markgraf Ludwig besiegt die Türken in der Schlacht am Salankemen. Karlsruher Galerie.

FERD. VON KELLER: Entwurf zum Vorhang im Dresdener Hoftheater.

und finster abendländischem Waffenschmuck, ein Doppelbild von düster tragischer Pose und einem phantastischen Märchen aus Tausend und einer Nacht. Da ist alles gefüllt bis zum letzten Eckchen, es ist das Austoben einer üppigen Malerphantasie, die er nicht mehr halten kann, sondern der er einmal frei die Zügel schießen lassen muss.

Keller verhält sich heute ablehnend gegen seine



Ferd. von Keller: Brücke in Madrid. (Skizze.)

„Jugendsünde“, wie er es nennt. Und doch hat das Bild nichts von seiner Wirkung verloren, wie ein jedes, das mit Herzblut gemalt ist: es mag zum Widerspruch und streitsüchtige Leute zum Ärger reizen, niemanden aber wird es kühl lassen, sondern stets von neuem mächtig packen.

Aber in dem Meister selbst liegt die Ahnung, dass er noch nicht die rechte Fläche gefunden, der gegenüber er sich aussprechen könnte. Im Fresko findet er erst ganz seinen Beruf zur dekorativen Malerei. Was seit Tiepolo noch keiner gethan, thut er: er weiß farbige Glut in das spröde Material zu bringen und erobert damit dem Fresko seine Farbenfreudigkeit zurück; er versteht es wieder, eine weiße Kalkfläche auf den rauschenden Accord heiterer Festesfreude zu stimmen, leuchtende Schönheit von der Wand strahlen zu lassen, in einer Zeit, als man noch bei Cornelius' Glyptothek-Fresken von „trefflichem Kolorit“ sprach.

Das Heidelberger Aula-Bild bezeichnet die Abklärung und den Abschluss dieser ersten Periode. Hier treten noch einmal alle Elemente zusammen, die jene charakterisiren, gestalten sich hier aber zu schöner, klarer Ruhe. Auch hier frohe Feststimmung, schmelzender Farbenreiz und siegreiche Schönheit, aber mit dem Maßhalten und der Selbstbeschränkung, welche die Reife bringt.

Und nun kommt die zweite Phase in Keller's Kunst, die der kühlen Rokokostimmung, welche die Apotheose Kaiser Wilhelm's ankündigte und die bis jetzt ihren Höhepunkt erreicht hat in den Stuttgarter Fresken. Die warmen tiefen Töne sind jetzt silbergrau geworden; was früher auf braunen satten Umbratön gestimmt war, steht tritt sie mit mehr Reservirtheit, Unnahbarkeit auf, ein leiser Zug von Blasirtheit liegt um die Lippen.

Das ist das Bild, das Keller's Schaffen, im Großen gesehen, bis heute darbietet. Nur für den bemerkbar, der ihm näher treten kann, wird jedoch die Art, wie er schafft. Keller besitzt die größte manuelle Geschicklichkeit, die



FERD. VON KELLER: Damenporträt. Pastell

jetzt auf Gold und Weiß, — der düstere Hintergrund der Tragödie ist ganz verschwunden und hat einer repräsentativ-vornehmen Atmosphäre Platz gemacht; die überschäumende Verve von früher ist ins Galakleid geschlüpft und hat Hofformen angenommen. Aber die stolze siegreiche Schönheit von früher ist geblieben, nur man sich überhaupt vorstellen kann: alles, was ihm unter die Hände kommt, nimmt formvollendete Gestalt an, sein Formgefühl und seine Gestaltungskraft sind so fabelhaft entwickelt, dass ihm alles wie aus einer Naturnotwendigkeit heraus gelingt, wenn er nur die Hände darauf legt. Dabei ist es ganz gleich, was. Er baut

ein Boot mit derselben Grazie, mit der er modellirt, oder in Holz schnitzt, oder Metall bearbeitet, mit der er Kostüme entwirft oder anfertigt, wie er einen Saal dekorirt und einen Garten anlegt. Es ist ihm gleich, ob er Leinwand und Ölfarbe oder die Kalkwand für das Fresko benutzen muss, er ist in Pastell genau so gemeinen könnte, es sei auf seine Art vor der Natur entstanden. Eine kleine Skizze genügt ihm, um lebensgroße Akte in mächtig dekorativer Wirkung aus dem Kopfe fertig zu malen, dass ein jeder ungeheuere Studien dahinter suchen würde. Wenn man schließlich auch über diese Art zu arbeiten disputiren könnte, so gehört



FERD. VON KELLER: Centaurenpaar. Skizze

schickt wie in Aquarell oder der Radirnadel — alles Technische ist ihm etwas so Selbstverständliches, dass er es anwenden kann, ohne es vorher gelernt zu haben.

Ebenso staunenswert ist es, was für Schätze sein Gedächtnis birgt. Was er einmal gesehen, prägt sich ihm derartig ein, dass er es so malen kann, dass man

das nicht in den Rahmen unserer kurzen Betrachtung, jedenfalls ist diese Beobachtung äußerst interessant, wenn man sich der Persönlichkeit Keller's nähert. Er kann alles. Er beherrscht in gleicher Weise den nackten Menschen wie alle Kostümfiguren, wie Pferde, Hunde, Raubtiere, Vögel, wie Früchte, Ornament, Architektur oder die Landschaft,

in der derselbe Grundton, wie in seinen großen Dekorationen, transponirt auftritt. Die Verlegenheit, den formalen Ausdruck zu finden, scheint er überhaupt nicht zu kennen, sein Gedächtnis birgt alles, was er braucht, und nur hie und da holt er sich eine Anregung im kleinsten Maßstab, die ihm genügt.

Wie es sich ja stets bis zu einem gewissen Grade verfolgen lässt, dass die Person sich mit den Werken deckt, so kann man dies auch bei Keller thun. Man hat sofort den Eindruck einer mächtigen Persönlichkeit, wenn man seine elegante Figur, begleitet von seinen zwei großen Hunden, einsam daherschreiten sieht. Diese aristokratische Erscheinung, seine Allüren als Weltmann decken sich ohne weiteres mit dem Eindruck des Vornehm-Ritterlichen, den man bei seiner Kunst empfängt. Doch tritt noch etwas anderes hinzu, was im Verkehr mit ihm zum Dominirenden wird, wovon die Bilder nicht sprechen können: etwas Anspruchsloses, ganz ohne Grund Bescheidenes, Wohlwollendes, wodurch er einen jeden sofort sympathisch berührt.

Und wie die Person, so ihr Milieu. Seine geistvolle Gattin, deren Profil zu seinem Typus für Frauenschönheit geworden, giebt den Ton an in ihrem prächtigen Hause, in dem sich die Größen des geistigen und gesellschaftlichen Lebens ein Rendez-vous geben. Seine Villa am See, wo er im Sommer seine Segeljacht über die Wellen treibt, giebt ihm die strotzende Gesundheit; die Wintertage, die er auf der Jagd verbringt, erhalten ihm seine stetige geistige Frische.

Keller repräsentirt eines jener beneidenswerten Künstlerleben, die in schöner Harmonie, ohne große innere und äußere Kämpfe, sich abrollen; er ist einer der wenigen Sterblichen, denen mit dem Genie auch das Glück in die Wiege gelegt ward.

ZU DEN KUNSTBLÄTTERN.

* *Pan. Gemälde von Enrique Serra.* Für die in Rom lebenden Maler sind die pontinischen Sümpfe mit ihrer üppigen Vegetation, ihren ruhigen Wasserspiegeln und ihrer wilden Tierwelt seit einigen Jahren das geworden, was vor einem halben Jahrhundert der Wald von Fontainebleau für die Begründer der französischen Stimmungsmalerei (Paysage intime) gewesen war: eine schier unerschöpfliche Fundgrube für Motive von höchstem malerischen Reiz. Mit den Italienern wetteifern dabei die in Rom ansässigen Spanier, und selbst der ausgezeichnete Tier- und Landschaftsmaler Aurelio Tiratelli hat es nicht leicht, sich neben Francisco de Pradilla und Serra zu behaupten. Letzterer, dessen nach der beherrschenden Pans-Herme benanntes Bild unsere Heliogravüre mit allen Tonnüancen, auch mit den seltsamen, das Gewölk des Hintergrundes grell durchbrechenden Lichtstreifen glücklich wiedergiebt, ist ein sehr vielseitiger Künstler. Er hat Genrebilder aus dem Volksleben, intime Kabinettstücke (architektonisch reiche Interieurs mit hohen Geistlichen), Landschaften u. a. m. gemalt, alles mit dem gleichen, jedem Format entsprechenden koloristischen Zauber, zu dem sich bei den Landschaften noch eine tiefe poetische Empfindung gesellt. Letztere kommt am stärksten auf einem ebenfalls in diesem Jahre vollendeten Triptychon zum Ausdruck, das die landschaftlichen Reize der ewigen Stadt in drei charakteristischen Momenten zusammenfasst. — Unser Bild ist auf der diesjährigen internationalen Kunstausstellung in Berlin für das städtische Museum in Magdeburg angekauft worden. *A. R.*

* *„Am Ufer“*, Originalradirung von *Clemens Crnčic.* Kaum hatte sich Prof. William Unger in seiner neuen Stellung an der Wiener Akademie wohnlich eingerichtet, als wir auch schon eine Schar begabter Schüler um ihn versammelt fanden, welche sowohl die Radirung als reproduzirende Kunst als auch in freier schöpferischer Weise mit Glück und Eifer zu üben begannen. Zu diesen zählt der Urheber der beiliegenden Originalradirung, die durch die empfindungsvolle malerische Wiedergabe des einfachen, der Natur abgelauschten Motivs ohne weiteren Kommentar den Beschauer fesselt. Clemens Crnčic ist in Bruck an der Mur in Steiermark 1865 geboren, war zunächst Schüler der Wiener Akademie, ging später nach München und kehrte dann nach Wien zurück, um sich bei Prof. W. Unger zum Radirer auszubilden. Er wurde wiederholt mit Preisen ausgezeichnet.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.


ENRIQUE SERRA
ROMA 1890.

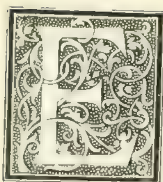




Der Ölberg in Straßburg. Gesamtansicht. (Nach Haußmann, Elsass-Lothr. Kunstdenkmäler.) S. S. 28.

DAS KAISER WILHELM-DENKMAL IN BRESLAU.

MIT ABBILDUNG.



ES war in der That ein feierlicher, mehr als tagesgeschichtliches Interesse beanspruchender Augenblick, als an diesem 6. September in Gegenwart des deutschen Kaiserpaares und einer glänzenden Festversammlung unter den üblichen Ceremonieen die Hülle von dem Denkmal sank, welches Schlesien eher als andere Provinzen des Reiches, eher als dieses selbst, dem Andenken Kaiser Wilhelm's I. in seiner Hauptstadt gesetzt hat.

Schon seit ungefähr der Mitte dieses Jahrhunderts stehen auf dem Ringe von Breslau unweit des alten, prächtigen Rathauses als Werke des Schlesiers August Kiss die schlichten, ehernen Reiterstatuen des helläugigen, kühn zugreifenden Hohenzollern, der Schlesien an die Krone Preußen gebracht hat, und Friedrich Wilhelm's III., der in Breslau zum heiligen Kriege von 1813 rüstete und von hier aus den „Aufruf an mein Volk" erließ, dessen Inhalt auf sechs Erzplatten in erhabener Schrift seit kurzem die Sockellangseiten des letztgenannten Standbildes schmückt. Diesmal galt es mehr. Nicht dem jungen Eroberer, unter dessen kräftiger Hand das Land eine neue Blütezeit erlebte, nicht dem Preußenkönig, den ein bitteres Geschick mit der schlesischen Hauptstadt besonders verband, dem deutschen Kaiser und dem geeinten deutschen Vaterlande auch der Schlesier sollte der freudige Stolz auf eine große Zeit, sollten Dankbarkeit, Verehrung und Liebe gegenüber dem Herrscher, der diese Zeit verkörperte, ein Denkmal errichten. Wie aller Orten sollte auch hier durch eine gewisse aufwandsvollere Fassung desselben kommenden Geschlechtern gezeigt werden, dass ein Großer schon von der Mitwelt in seiner Größe erkannt und gefeiert wurde, und dass die Mitwelt sich des Wertes des im heißen Kampfe Errungenen voll bewusst war.

Dieser Absicht, die sich in dem Programm des Preisausschreibens und in der Bereitwilligkeit zeigte, mit der die erforderlichen Mittel allerseits beigesteuert wurden, entsprach wohl auch der größte Teil der damals — im April 1890 — eingegangenen, zahlreichen Entwürfe. Unter diesen wurde der des Bildhauers *Christian Behrens* und des Architekten *Hugo Licht* mit dem ersten Preise ausgezeichnet und zur Ausführung bestimmt. Entsprach er auch nicht nach allen Seiten hin den Wünschen der Preisrichter, bedurfte es auch besonders in betreff des Kostüms des Kaisers, den der Künstler

durch Äußerlichkeiten, durch Lorbeerkranz und Krönungsmantel, in eine ideale Sphäre zu versetzen geglaubt hatte, noch wichtiger Abänderungen während der Ausführung, so erschien doch, auf der Skizze wenigstens, besonders auch der architektonische Teil der Aufgabe, das Hineinkomponiren in die vorbestimmte Umgebung, gerade in diesem Entwurf am besten gelöst.



Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Breslau.

Die Wahl des, wie gesagt, gegebenen Platzes aber konnte nicht glücklicher sein. In der Nähe des königlichen Schlosses, dort, wo die verkehrsreichste Ader der Stadt, die vom Ringe ausgehende, in die vornehme Kaiser Wilhelmstraße einmündende Schweidnitzerstraße den Lauf des alten Stadtgrabens unterbricht, sollte es liegen, nicht in öder Einsamkeit, sondern am Strom

des täglichen Lebens und doch von diesem nicht überflutet. Und hier erhebt es sich auch jetzt. Die Vorderseite ist der Straße zugekehrt, an den Seiten stehen Bäume der schönen gärtnerischen Anlagen, welche den Wasserspiegel des Stadtgrabens rings umsäumen, und erst weiterhin private und öffentliche Gebäude, den Hintergrund aber bilden der Himmel und wieder die Baumwipfel der schönen Promenaden, die sich rechts am Denkmal hinziehen. Ein ziemlich hoher Stufenbau trägt vorn den sich fast bis zum Erdboden herabsenkenden, oblongen Sockel von edler Form, auf dem die Hauptfigur steht. Der Kaiser, in großer Generalsuniform, von weitem faltenreichen Mantel umwallt, den Helm mit dem wehenden Federbusch auf dem Haupte, blickt etwas seitwärts nach unten; die Linke hat er leicht in die Hüfte gestemmt, mit der Rechten hält er die Zügel des schlanken Rosses, das den Kopf ein wenig gesenkt ruhig dasteht und nur mit dem rechten Vorderfuß ausgreift. An den Vorderecken dieses Piedestals und mit diesem verbunden tragen zwei niedrigere, pfeilerartige Sockel zwei sitzende weibliche Gestalten. Durch ihre Attribute, Ölzweig, Schriftrolle, Bücher und eine Pallasbüste einerseits, Waffenschmuck, Harnisch, Helm, Schwert und Schild andererseits, sind sie vom Künstler als Verkörperungen der friedliebenden Staats- und der friedhässigen Kriegskunst gekennzeichnet. Zwischen beiden zeigt eine ungefähr in Augenhöhe des Beschauers angebrachte langgestaltete Relieftafel die Germania, um deren Thron sich der Kronprinz Friedrich Wilhelm, Bismarck, Moltke und alle die anderen Helfer an dem großen Werke Kaiser Wilhelm's scharen. Hinter dem Hauptsockel breitet sich eine weite Plattform aus, die nach dem Wasser zu, an das sie mit der Rückseite grenzt, durch eine halbkreisförmige Pergola abgeschlossen wird, welche zwei mächtige Obelisken flankiren; Waffentrophäen direkt über ihren Sockeln und steigende Adler auf den abgestumpften, kapitellgekrönten Spitzen schmücken diese. In ihre Flächen aber sind wichtige Daten aus dem Leben des Kaisers und bedeutsame Aussprüche des Monarchen eingemeißelt. Im übrigen sind von Inschriften nur der Name des Herrschers an der Vorderseite des Hauptsockels und die Weiheinschrift „Dem großen Kaiser das dankbare Schlesien“ an der Rückseite desselben angebracht. Auch Ornamente sind in weiser Berechnung nur sparsam an Haupt- und Nebensockeln verwendet; matt und hellgrau heben sie sich von der dunkelpolirten glänzenden Granitfläche wirkungsvoll ab. Reiterfigur und Relief bestehen aus Bronze; erstere, bei Miller in München gegossen ist, etwas goldtoniger als jenes aus der Berliner Gießerei von Gladenbeck. Die beiden allegorischen Figuren und die Adler sind aus kararischem Marmor von bläulicher, Pergola und Pylonen von sogenanntem Kelheimer Marmor von gelblicher Färbung gefertigt. Etwas seitlich rechts von vorn gesehen bietet das Ganze unstreitig den günstigsten Anblick. Hier wird auch der Tadelsüchtigste die imponirende Wucht und Größe der Gesamtanlage anerkennen müssen. Klar und deutlich sondern sich die einzelnen Teile, Unwichtiges verschwindet vor dem Wichtigen und völlig harmonisch wirkt das Ganze. Anders freilich verhält es sich, wenn der Breslauer sich von anderen Punkten dem Denkmal naht; da erzeugen z. B. die großen Obelisken gar manchmal unschöne Überschneidungen. Und auch sonst kann man wohl an der architektonischen Anlage mancherlei Mängel bemerken, die jetzt erst zu Tage treten, wo die anlässlich der Enthüllungsfeier errichteten Gelegenheitsbauten entfernt sind. Auf dem Entwurf schloss sich die Plattform der Bildung des Stadtgrabenbettes an, sich bis zur Wasserfläche herabsenkend. So war die schützende Pergola vollauf gerechtfertigt. Jetzt aber, wo zwischen dieser und dem Wasser ein Weg gebahnt ist, erscheint die Höhe und Massigkeit der auf einer Rustikaunterlage sich erhebenden Galerie nicht gerechtfertigt. Ja sie wird völlig unverständlich werden, wenn in nicht allzuferner Zeit den Anforderungen des Verkehrs entsprechend, der Stadtgraben durch Zuschüttung verschwinden wird. Ferner ist dadurch, dass die hohe Plattform sich nicht auch vorn um den Hauptsockel herumzieht, eine genauere Besichtigung der Vorderseite des ungewöhnlich hoch stehenden Reiterbildes, besonders des Gesichts des Kaisers, unmöglich gemacht. Übrigens wird auch der gebückten und nach der Seite gerichteten Haltung des Kopfes der Hauptfigur nicht sonderlich Beifall gezollt. Sehr glücklich dagegen ist die Trennung der nun einmal unvermeidlichen allegorischen Gestalten von der Hauptfigur. Das unirdische Wesen dieser gewaltigen Frauen bringt das „Riesenmaß der Leiber“, der strenge, wuchtige Fluss die Gewandung zu glaubhaftem Ausdruck, wenn vielleicht auch dem einen oder andern die Formen ihrer Köpfe gar zu massig erscheinen wollen. Doch sollte man angesichts der zuerst ausgesprochenen, heutzutage ziemlich seltenen Vorzüge über Einzelheiten nicht allzu scharf richten. Eines aber kann nicht genug verurteilt werden, das ist die, milde ausgedrückt, skizzenhafte Behandlung des Reliefs an der Vorderseite, gerade der Teil des Ganzen, der in Folge seiner Lage einer genauen Betrachtung am meisten ausgesetzt ist. Komposition und Ausführung zeigen eine bei derartigen, für die Dauer bestimmten Monumenten übel angebrachte, geradezu unglaubliche Nachlässigkeit. Dieselbe ist um so verwunderlicher, als der Künstler erst neuerdings durch zwei für ein Leipziger Grabdenkmal bestimmte Reliefs, deren Modelle auf der diesjährigen Berliner Ausstellung gerechte Bewunderung erregten, gezeigt hat, was er in dieser Beziehung zu leisten im stande ist.

Zum Schluss seien noch ein paar Worte über die Schöpfer des Denkmals selbst gestattet. Der jetzt zum Professor ernannte *Christian Behrens* ist 1852 in Gotha

geboren und hat seine erste künstlerische Ausbildung im Atelier *Julius Hähnel's* in Dresden genossen. Sein Studiengang führte ihn dann weiter nach Brüssel, Paris, Italien. Nach einem zeitweiligen Aufenthalte in Wien bei *Karl Kundmann* ist er nun schon seit 10 Jahren Vorsteher des Meisterateliers für Bildhauerei am Schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau. Die Sammlung des genannten Museums enthält zwei seiner Schöpfungen, eine Bronzegruppe „Sphinx" aus seiner Frühzeit und eine feine Marmorbüste des Historikers Röpell, die in Breslau entstanden ist. Hier hat er sich, wie früher in Dresden, und auch in Leipzig und Berlin, z. B. am neuen Reichstagsgebäude, durch plastische Arbeiten für architektonische Schöpfungen hervorgethan. Von derartigen Werken in Breslau seien besonders die überaus charakteristischen Figuren für die Südseite des Rathauses rühmend genannt, die im Geiste der eckigen, spitzen Formensprache der Gotik geschaffen auf ihren im Laufe der Jahrhunderte verwaisten Sockeln sich gar wohl zu fühlen scheinen. Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Breslau aber ist sein erstes großes selbständiges Werk. Nähere Mitteilungen über seinen Mitarbeiter an diesem Werke aber, den Stadtbaudirektor von Leipzig. *Hugo Licht*, sind wohl überflüssig. Hat er sich doch durch seine umfangreichen Bauten in der genannten Stadt — es sei nur an das Konservatorium und das Grassimuseum erinnert — einen Namen gemacht, der weit über die Grenzen seines Wirkungskreises hinausreicht.

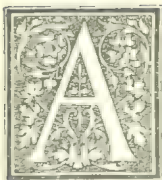
CONRAD BUCHWALD.

ÖLBERG UND OSTERSPIEL IM SÜDWESTLICHEN DEUTSCHLAND.

VON *F. BAUMGARTEN.*

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)



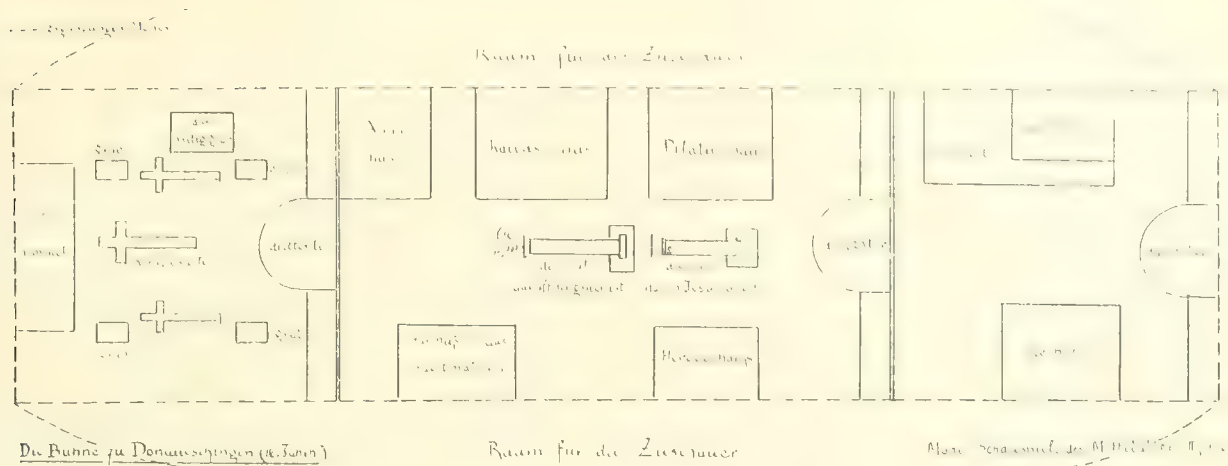
AN diese Passionsspiele thut man bekanntlich gut sich zu erinnern, wenn man den bildnerischen Schmuck unserer Kirchen recht begreifen will. Was in diesen Spielen zuerst in den Kirchen und später doch immer noch dicht vor ihren Thüren agirt und vom schaulustigen Volk bewundert und beklatscht wurde, das bannte der Bildner in Stein. Daher das viele Dramatische und Drastische in diesen Bilderreihen. Gerade die Gethsemane-Scene bildete natürlich einen Hauptakt in allen biblischen Dramen, und so wäre es mehr als seltsam, wenn zwischen der bildnerischen Darstellung dieses Vorganges und der durch das Schauspiel keinerlei Beziehung obwaltete.

In Straßburg waren die Aufführungen der biblischen Geschichte und Legende ganz besonders im Schwange; hier wurde auch der Komik ein breiterer Spielraum gestattet als sonst wo in Deutschland. Geiler von Kaysersberg kann nicht oft und nicht eindringlich genug gegen den groben Unfug predigen, der sich allmählich in die Darstellung des Heiligsten eingeschlichen hatte. Mir ist gerade kein Straßburger Passionsspiel bekannt noch zugänglich, ich kann also nicht nachweisen, in welchem Umfang gerade zu Straßburg die Gethsemane-Scene burlesk ausstaffirt wurde. Doch in den Nachbarstädten sind solche überliefert, und so greife ich aus der ziemlich großen Anzahl solcher Passionsspiele[1]) als mir zunächst liegend dasjenige heraus, welches in einer Urkunde des Freiburger Stadtarchivs von 1599 uns eingehend beschrieben wird.[2]) Laut dieser Urkunde wurde für die Spiele eine eigene „Brücke" oder, wie wir sagen würden, Bühne, unter freiem Himmel auf dem Münsterplatz aufgeschlagen. Sie besaß eine große Ausdehnung und reichte über den ganzen, etwa 36 m breiten Raum von dem Südportal des Münsters bis zum Kaufhaus, wobei Münster und Kaufhaus abwechselnd als „hinter der Scene" benutzt wurden.[3]) Da ein Scenen- und Kulissenwechsel nicht angängig war, so stellte man die Scenerie für die verschiedenen Akte nebeneinander auf der Bühne auf, wie der uns zufällig erhaltene Plan der Donaueschinger „Brücke" veranschaulichen kann. Das

1) Vgl. außer Mone's bekanntem Buch „Die Schauspiele des Mittelalters" noch L. Wirth, Oster- und Passionsspiele. Halle 1889.

2) E. Martin in der Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichtskunde in Freiburg, Bd. III, S. 55 ff.

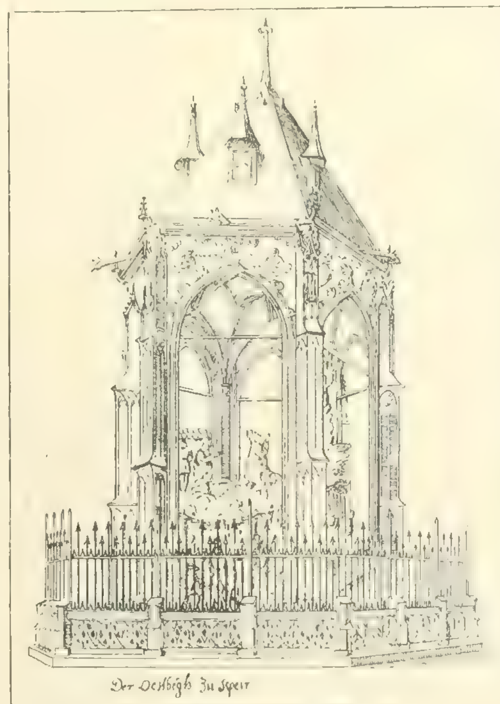
3) Die nach Gethsemane eilenden Juden „fallen aus dem Münster", die erschreckten Jünger „fangen an zu fliehen dem Kaufhaus zu", den gefangenen Heiland führen die Häscher ebendahin, Petrus aber „weicht ab in das Münster". Noch sei bemerkt, dass auch bei diesem Freiburger Spiel, wie bei den Ölbergen, die Türme und Häuser von Jerusalem den Hintergrund bildeten. Vgl. Schreiber a. a. O. S. 57.



Spiel verlief in der Weise, dass nach einander auf den einzelnen Abteilungen der Bühne die betreffenden Vorgänge aufgeführt wurden. Das Publikum blieb dabei nicht an einer Stelle stehen, sondern bewegte sich der Bühne entlang von Scene zu Scene weiter: daher bei jeder neuen Scene wieder um Ruhe gebeten werden musste. Jeder Hauptvorgang wurde wieder von andern Spielenden aufgeführt, und zwar scheinen sich die Zünfte ein- für allemal in die Rollen geteilt zu haben. Die Maurer und Zimmerleute gaben regelmäßig die Gethsemane-Scene, wie die Küfer das Ecce homo, die Metzger die Kreuzigung. Christus und die Apostel wurden wohl, wie anderwärts[1]), so auch in Freiburg von den Geistlichen gespielt.

Dass es nun bei diesem Spiel und ebenso bei dem vorangehenden Umzug der Spielenden durch die Stadt gelegentlich etwas faschingsmäßig zuging, das bezeugt uns eine Äußerung des großen Straßburger Satirikers Fischart[2]) über die Art „Wie die Metzgerzunft zu Freiburg im Breisgau alle sieben jar den Passion spielet: Ich geschweige der Procession und Creutzgäng, da sie ihre crucifix durch alle straßen und gassen führen und spielen auch den Passion so hurtig nach, mit allen den schmertzen unser lieben Frauen, als ob es anders nicht gewesst were dann ein lauter Fassnachtspiel, die kinder darmit zu lachen und betrübte Herzen fröhlich zu machen . . .“

1) Meyer-Altona a. a. O. S. 79.
2) Martin a. a. O. S. 201.



Der Ölberg zu Speier
Nach einer Photogr. des Speierer Gymnasiums.

Aber auch der Text des Passionsspieles selbst schlägt hie und da einen offenbar ulkigen Ton an. Man höre nur folgende Proben aus der Gethsemane-Scene:

Piläti Kriegsknecht spricht:

Ich bin Piläti bstelter Knecht:
Was mir gelt treyt, ducht mich recht.
Nun gibt unnss Caiphas das goldt,
Jedtlichem knecht ein monat solt,
Das ich helff fahen Jesum Christ,
Wiewohl er gar unschuldig ist.

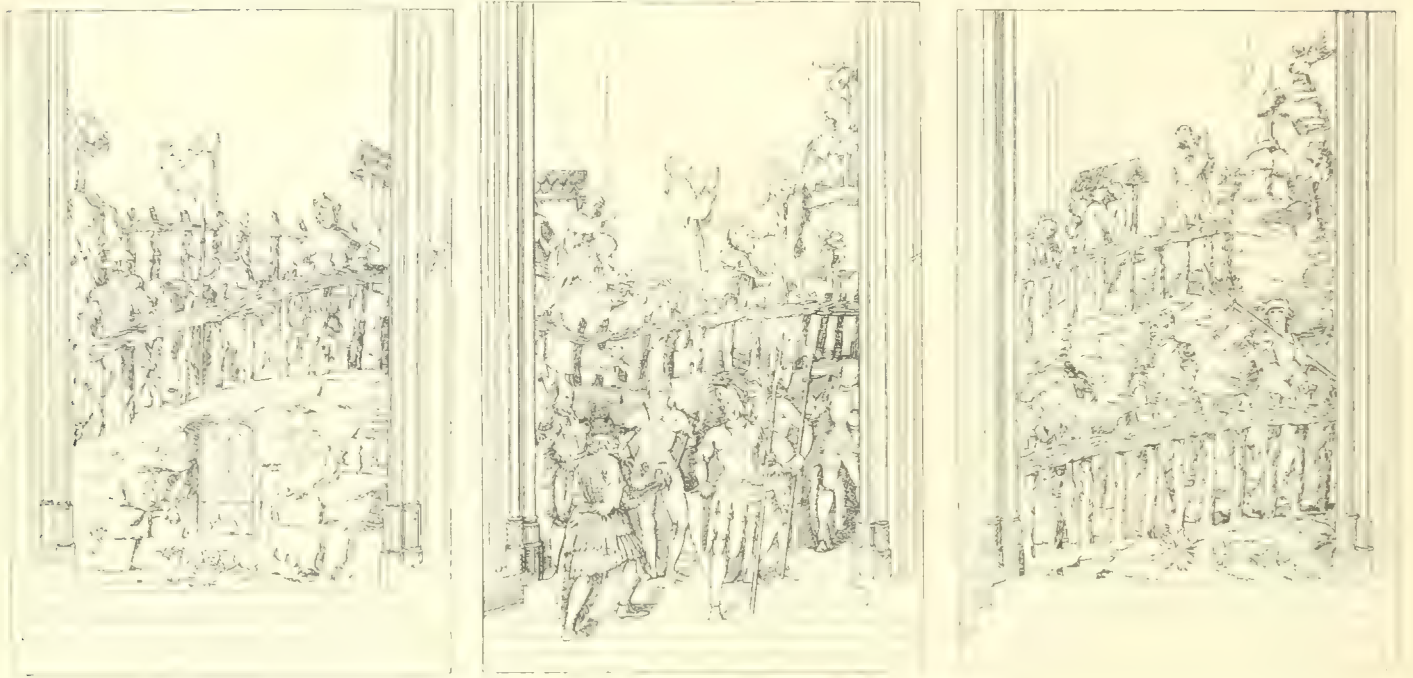
Der annder Judenknecht:

Ir Juden nemen ebenn wahr,
Das euch kein schanez[1]) hie widerfahr.
Und habenn uf die sach guet acht,
Dieweill ir gohnd bey finster nacht.
Malchus, du solt uns eben zünden
Das wir den Juden könig finden,
Uff das wir greyffen an den rechten.
Es wär ein schandt sonst allen knechten;
Wa mans sagt in der jüdischen rot,
Da unss beschehen solt ein spott.
Kombt her: wir wellen im's also machen,
Das im das herez im leib muess krachen.

Mälchus antwortet:

Ich bin furwar Mälchus genandt.
Ein guet liecht trag ich in der handt:
Damit will ich im zünden eben.
Judas wüert euch ein zeichen geben,
Welichen er küsst, den greyffen an:
Wan er vill falscher lehr hat than
Darezue auch graussam sehr gelogen,
Das volkh mit seiner leer betrogen.
Er ist uns vor gar oft endtgangen.
Jeczund muess er werden gefangen.

1) Von chance, hier prägnant soviel wie Unglücksfall.



Der Ölberg zu Speier. Nach Photographieen des Speierer Gymnasiums.

Judas:

Mein hirn im kopff hat sich umbkert,
Vor Zorn ist mein hertz gar versehrt.
Erst kom ich von dem hohen priester.
Die sach würdt werden wahrlich wüester.
Ir juden, ir juden merckht mich eben,
Was wollt ir mir zu lohne geben,
Das ich euch schaff Jesum in dhannd,
Welicher mir gar wohl ist bekhandt?

Malchus oder ein annder jud spricht zu Juda

Dreyssig pfening also guet.
Die gendt wir dir auss freyen muet,
Das du unnss schaffst Jesum den man.
Damit unnd er nit khom darvon.
Sehin, da hastu ein, zwen, drey,
Lieber Judas, biss selbs darbey.
Viere, fünffe, sechse du jecz hest.
Lieber Judas, thue das best.
Sehin, darezue syben und acht.
Lieber Judas, nun hab guet acht.
Mer neüne, zehene, zweinczig, dreyssig,
Lieber Judas, sei gar fleißig
Und thue dich gar nit lang bedenkhen,
Ein guet drinckhgelt will ich dir auch schenkhen.

Judas bedankt sich:

Ir juden, wellen sein ohn sorg,
Par gelt ist besser dan vill borg.
Hierauff so solt ir mit mir gahn,
Unnd den ich küss, den greyffen an.
Den fueren woll unnd sicherlich.
Habt acht, das er auch nit entwich.

Die Juden, welche auf Jesu Fragen dreimal zurückfallen, greifen ihn schließlich „mit großem Geschrei". Malchus, der im Straßburger Bildwerk zum Schutz seiner Ohren eine Perrücke groß wie ein Entgleisungspolster um das Haupt trägt, jammert, als Petrus ihn verstümmelt:

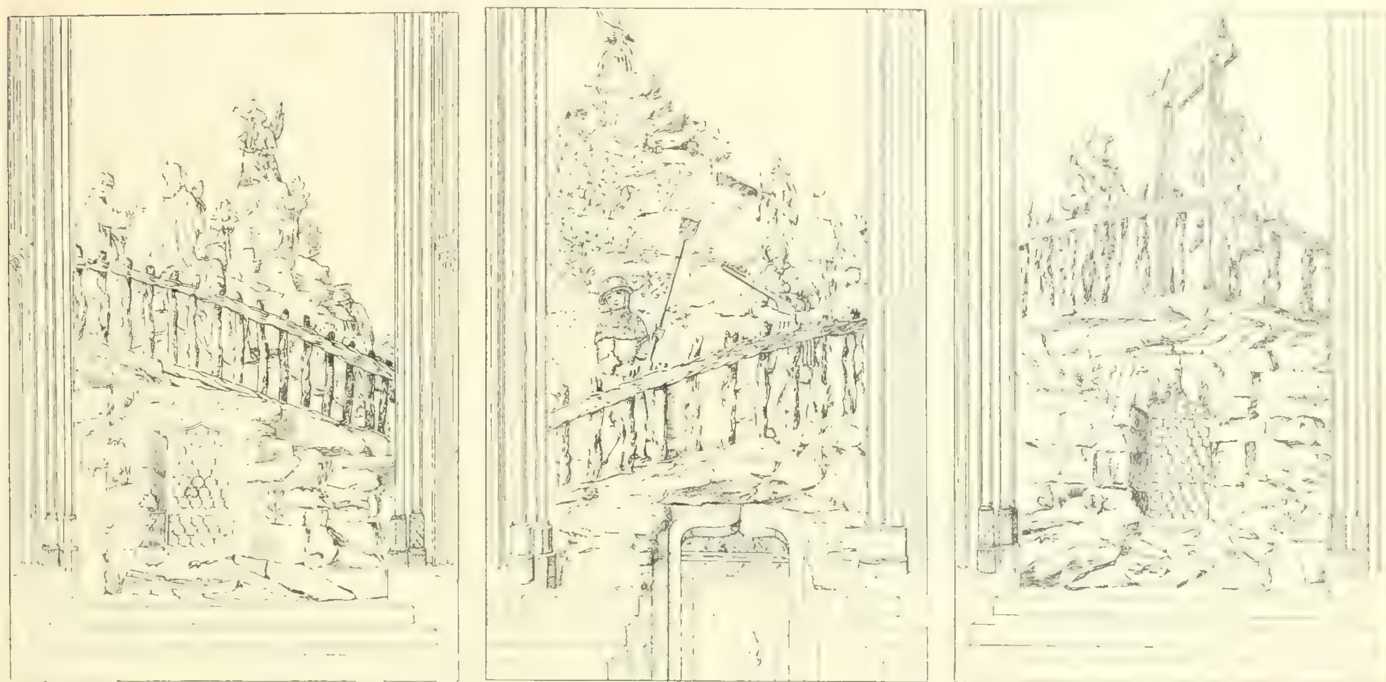
O we, dz ie ich wardt geporen!
Secht, dz recht ohr hab ich verlohren.
Von dem ich großen schmertzen han:
Der glatskopf hat mir's gethon.
Wo ich hinkom, in welchess land,
So hab ich nichts dan schmach und schand,
Und würdt man sagen unverholen,
Ich sei ein dieb und hab gestohlen .....

Wie er glücklich wieder geheilt ist, ruft der Hauptmann Haga den Juden zu, indem er auf Jesum deutet:

Ir knecht, es hatt ietz dise gstalt:
Fluxs füehrt in hin mit gantzem gwalt,
Er klappert, schwetz so leiden viel.
Mit unss must nuhn forth, lüpff den stiel (?).

Dieser rüpelhafte Ton war in anderen Spielen noch weiter variirt. Die sonderbarsten Einlagen wurden ersonnen. So erhielt wohl Judas an Orten, wo man sich über schlechtes Geld zu ärgern Anlass hatte, die Silberlinge in schlechter Münze ausgezahlt, worüber sich dann eine richtige Prügelei zu entwickeln pflegte.[1]) In Donaueschingen stand bei den Jüngern im Garten „der blind Marcellus und hat ein ling tüch über bloßen lib und den fucht Malchus an ... nu fliehent die iunger und erwüscht Malchus dem blinden Marcello sin mantel und entrint er nackent",[2]) eine herzlich derbe Scene, die aber nicht, wie man vermuten könnte, frei erfunden

1) Vgl. Wirth a. a. O. S. 214.
2) Mone a. a. O. II, 269.



Der Ölberg zu Speier. Nach Photographieen des Speierer Gymnasiums.

wurde, sondern abgesehen vom Namen und der Blindheit des Entfliehenden schon bei Marcus 14, 51ff. sich findet.[1]) Im Passionsspiel zu Alsfeld in Oberhessen stiftet der Teufel, überhaupt eine Lieblingsfigur der Mysterienspiele, den Judas persönlich zu seinem Verrate an, derselbe Teufel, der später dem Judas den Strick zum Aufhängen hinwirft, der ihn eigenhändig an dem Unglücksbaume aufknüpft, der ihn schließlich in ausgelassener, von den teuflischen Heerscharen getanzter Prozession zur Hölle schleppt.[2])

Diese Proben mögen genügen. Sie beweisen, denke ich, unwiderleglich, dass die Häscher in der Gethsemane-Scene eine burleske Rolle hatten, die sie, je rüpelhafter, tappiger sie sie gaben, um so besser gaben. Und wenn wir nun in den plastischen Darstellungen dieser Scene, in den sogenannten Ölbergen, bei den Häschern derselben spießbürgerlichen Rüpelhaftigkeit begegnen, so dürfte der Zusammenhang zwischen der Bildnerei und dem Passionsspiel als erwiesen gelten.

Zum Schluss sei noch auf eine andere Gattung von Ölbergen aufmerksam gemacht, die neben der im Obigen beschriebenen in deutschen Landen beliebt war und gelegentlich in hervorragend schöner Weise zur Ausführung gelangte. Der wesentliche Unterschied zwischen dieser zweiten Gattung und jener früheren besteht darin, dass dabei das Bildwerk ganz frei stand und sich nicht an eine feste Rückwand anlehnte, dass es mit andern Worten ein Rundwerk mit lauter Vollfiguren wurde.

Das berühmteste Beispiel dieser Art stand seit 1511 inmitten des Kreuzgangs, der einst auf der Südseite des *Speyerer* Doms ein mit Grabmälern und Kapellen geziertes Viereck bildete. Ein gewisser Wipert von Finsterlohe hatte im Jahre 1504 zu seiner Erbauung 200 fl. gestiftet, wofür das Domkapitel ihn „zierlichst und andächtiglichst“ zu erbauen versprach. Schon im nächsten Jahre ließ man sich von einem schwäbischen Meister, Hans von Heilbronn, einen Riss dazu fertigen. Doch kam dieser aus unbekannten Gründen nicht zur Ausführung. Erst 1509 war das Kapitel mit den Meistern Lorenz von Mainz und Heinrich von Speyer einig geworden, und diese hatten denn nach einem neuen Plan in drei Jahren das Werk vollendet: 3000 fl., gewiss 20 000 M. nach dem heutigen Geldwert, waren allmählich dafür verausgabt worden. Am Gründonnerstag des Jahres 1512 wurde das Ganze zum ersten Mal beleuchtet, wozu ein frommes Vermächtnis die Mittel bot.

Nicht ganz 200 Jahre lang sollte dies kostbare Kunstwerk bestehen. Im Jahre 1689 wurde mit dem Dom und Kreuzgang auch der Ölberg von den Franzosen zerstört; er ist jetzt nur noch in kümmerlichen, unlängst notdürftig ergänzten Trümmern vorhanden. Doch ermöglichen uns sieben auf der Göttinger Bibliothek befindliche, außerordentlich feine und verständnisvolle Federzeichnungen eine ziemlich sichere Rekonstruktion: sie geben den Zustand des Denkmals von 1689 sichtlich

1) Der nackend fliehende Marcellus ist, wie Professor Leonhard in Freiburg mir mitteilte, auch von Dürer in seiner großen Holzschnittpassion B. 7 und auf der Kupferstichpassion B. 5 angebracht worden.

2) Plastisch ist dies z. B. am Hauptportal des Freiburger Münsters abgebildet.

mit größter Treue wieder.[1]) Eine poetische Schilderung desselben, welche der Jesuit Armbruster im Jahre 1654 in fließenden lateinischen Hexametern herausgab, deckt sich mit den Zeichnungen in allen wesentlichen Punkten. Aus beiden Quellen ergiebt sich etwa folgendes Bild.

Die Grundform des durchweg aus gelblich-weißem Hartsandstein erbauten Werkes ist ein regelmäßiges Sechseck mit $4\frac{1}{2}$ m langen Seiten. Sechs spätgotisch profilirte und gezierte Pfeiler von ungewöhnlicher Schlankheit tragen den schützenden Unterbau, dessen innere Decke sich als ein zierliches Netzgewölbe darstellte. Rundstäbe, welche an diese Pfeiler sich anlehnen, schlossen sich in stumpfen Spitzbogen zu den sechs Fenstern zusammen. Die Fensterwandungen bis zum Dachgesims hinauf waren mit Brustbildern in Relief geschmückt; eines derselben zeigte einen Mann mit einem Zwicker auf der Nase; es erfreute sich natürlich ganz besonderer Popularität. Das Dach war, wenn man Armbruster's Schilderung trauen darf, ursprünglich nach Art einer Turmpyramide in durchbrochener Arbeit gehalten. Zur Zeit der Zerstörung aber lag ein schlichtes, außerordentlich steiles, mit Schiefern eingedecktes Spitzdach über dem Ganzen.

Auch der Ölberg im Innern dieses Gehäuses war ganz und gar aus Stein. Kunstvoll türmte er sich aus unregelmäßigen, chaotisch durcheinander gewürfelten Felsstücken zur Höhe. Die Westseite des Berges war gänzlich von einem Epheustamm mit grüngefärbten Ranken übersponnen. Aus allen Ritzen des Berges sprossten Kräuter und Gräser, hie und da erhob sich sogar ein steinerner Baum. Meist waren es heimische Gewächse, doch auf der Ostseite bemerkte man ägyptischen Stechdorn und andere morgenländische Pflanzen. Flüchtige Hasen, einer den andern in die Hinterfronte beißend, sprangen am Abhang, Eichhörnchen knackten erbeutete Nüsse, Eidechsen tummelten sich in erbostem Kampfe, Schnecken krochen ihre Straße, eine Schlange erhaschte einen hüpfenden Frosch, selbst eine Schildkröte schleppte sich bedächtig ums Gemäuer und auch das Wundertier, der Greif, war nicht vergessen. Dicht unter der Höhe des Berges aber fuhr ein Hund bellend aus einer Höhle heraus.

Um diesen also belebten Felsberg zog sich ein schmaler Pfad in Spiralen zum Gipfel. Ein steinernes Geländer, das verwitternde Holzpfähle aufs getreuste imitirte, gereichte ihm zur besonderen Zierde. Ein ebenso täuschender Zaun umgrenzte auch den Garten auf der Oberfläche des Berges. Inmitten dieser Umfriedung kniete der Erlöser, während der Engel Gabriel mit Kreuz und Kelch zu ihm niederschwebte. Schon mehr am Abhang der Berghöhe schlummerten sorglos die drei Jünger. Im Rücken des Erlösers schlich Judas mit dem Beutel auf dem Felspfad heran. Ihm folgte ein muskulöser Bursche mit wahren Schlächtersfäusten, ganz starrend von Eisen; seine Rechte hielt eine runde Laterne, wie eine Trommel geformt. Hinter ihm schritt ein Kriegsknecht mit einer Streitaxt einher; sein Haupt war bedeckt mit einer gemeinen Bickelhaube, sein Bart struppig, ein krummer Säbel hing ihm an der Seiten, und aus dem nach Metzgerbrauch um die Lenden geschlungenen Gürtel starrten zwei Messer mit einem Wetzstein hervor. Hinter diesem kam ein plumper Geselle, mit einer Laterne an hoher Stange, gegangen; seine Rechte hielt ein Bündel Stricke. Das breite, bartlose Gesicht mit fletschenden Zähnen war nach der Felsenhöhe gerichtet, sein Helm erschien zum Schutz der Ohren mit dicken Wülsten ausgepolstert; es war Malchus. Am schlaffen Gürtel baumelte ihm ein hänfener Sack, strotzend von Knoblauch und Zwiebeln. In schnellem Schritt kam hinter ihm her auf dem Felspfad ein Alter mit borstigem Bart, den Helm tief im Nacken. Darnach ein Jüngling mit einem zierlichen Zwickelbart und langen Schmachtlocken; Türkensäbel und Morgenstern waren seine Waffen. Weiter unten auf dem Bergpfad humpelte ein von der Krätze gequälter Greis des Weges. Eine Zipfelmütze saß auf dem spärlichen Haar, sein einer Schenkel war entblößt, weil ein dort aufgebrochenes Geschwür die Hose nicht litt; ein breites Pflaster saß auf der Wunde, auf dem Pflaster eine Mücke, welche das durchschwitzende Blut sog. Im linken Arm trug der verkommene Alte — eine Hakenbüchse, an der Hüfte hing ihm ein Pulverhorn. Es folgte ein anderer Greis, einen Pechkorb auf einer Stange haltend. Ein Kragen aus geflochtenem Eisendraht deckte seine Brust, einfältiges Lachen verzog das feiste Gesicht. Der nächste im Zug — es war bereits der sechste der Rüpel — führte eine riesige Mistgabel wie eine Hellebarde geschultert; sein Knie war in Armut entblößt, die Beinkleider bös zerschlissen. Diesen ganzen Zug von sieben derben Gesellen beschloss am Fuß des Felsens ein römischer Centurio mit sechs Kriegern, würdige Leute in kostbarer, welscher Tracht, welche das tölpische Wesen der jüdischen Knechte erst recht auffallend machten.

Wir behaupten schwerlich zuviel, wenn wir diesen Speyerer Ölberg als das bedeutendste Werk gotischer Plastik in der Pfalz in Anspruch nehmen.[1]) Es erfreut

1) Vgl. die ganz vortreffliche Analyse des Werkes, welche A. Schwartzenberger in seinem „Ölberg zu Speyer" 1866 gegeben hat.

1) Wie die vielen für ihn gestifteten Messen bezeugen, war dieser Ölberg von Anfang an ein hoch populäres Werk. Es zählte lange zu den sogenannten Weltwundern, „desgleichen man an Schönheit, Art und Kunst in der Teutschen Nation nicht leichtlich finden mag". (Geißer, der Kaiserdom zu Speyer, 153, Anm. 110. Selbst Luther, der doch nie in Speyer war, hatte Kunde von dem Ölberg und machte sich in einer Tischrede über die Hellebarden der Knechte lustig. Der krätzige Alte aber mit dem Pflaster, des Malchus Zwiebel- und Knoblochsack und jene oben erwähnte Fratze mit dem Nasenklemmer galten geradezu als Wahrzeichen von Speyer.

ganz besonders durch den ehrlichen, kraftvollen Realismus, den es atmet. Wie täuschend war allem nach die Pflanzenwelt wiedergegeben! Wieviel liebevolle Beobachtung der Natur verriet die Darstellung der Tiere! Und wie reich an Abwechselung war offenbar die Gruppirung und Ausstaffirung der Personen, wie trefflich waren vor allem die Häscher charakterisirt! Nicht etwa als Juden, nicht durch die üblichen krummen Nasen. Nein, deutsche Rüpel mit gemütlich breiten, deutschen Gesichtern wanderten da in lustigem Aufzug am Beschauer vorüber. Die Erinnerung an die volkstümlich-burleske Darstellung dieser Scene in den Passionsspielen drängt sich auch bei dem Speyrer Bildwerk unabweislich auf.

Ein ähnlich schönes Rundwerk wie Speyer besaß auch *Ulm.*[1]) Auch dort stand der Ölberg „mitten auf dem Kirchhof" südlich vom Münster. Im Jahre 1474 hatte der Bau begonnen, erst 1518 war der figürliche Schmuck vollendet; man hatte ihn während des Bauens vermehrt. Von diesem schönen Werk, das einst 70′ hoch aufragte, ist jetzt außer drei schlechten, zerschlagenen Nebenfiguren kein Stein mehr vorhanden. In der Zeit der Bilderstürmerei hatten die Statuen schon schwer gelitten, 1807 aber wurde das leere Gehäuse, das auch so noch eine vielgepriesene Zierde des Münsterplatzes war, kurzer Hand abgerissen, — weil es den Parademarsch der bayerischen Garnison erschwerte!



Vom Ölberg zu Straßburg.

Wir sind glücklicherweise in der Lage, von diesem schönen Werk trotz seiner völligen Zerstörung eine ziemlich genaue Vorstellung gewinnen zu können. Es hat sich nämlich der Originalentwurf vom Jahre 1474 wiedergefunden, der auch schon deshalb ein besonderes Interesse verdient, weil kein Geringerer ihn gezeichnet hat als *Matthäus Böblinger* aus Esslingen, der geniale Baumeister des Münsterturms. Es wäre ungerecht, nach diesem Riss des Architekten den bildnerischen Schmuck zu beurteilen: nur der architektonische Aufbau will darin vorgeführt werden. Und der ist in der That merkwürdig genug. Der spätere Meister des Münsterturms verrät sich besonders in den eigentümlich geschweiften und herausgebogenen Fialen, wie sie genau so an Böblinger's Riss für die Turmpyramide wiederkehren. Böblinger dachte sich das plastische Bildwerk in seinem Ölberg offenbar etwas anders als die Meister zu Speyer: wir entdecken nichts von einem kunstvollen Felsberg, sondern nur einen vom stereotypen Steinzaun umschlossenen, blumenreichen Garten, und an einen der sechs Eckpfeiler angelehnt einen Felsblock als Postament für den Engel. Außen herum stellte Böblinger unter zierlichen Baldachinen Prophetengestalten mit altmodischen Spruchbändern an den Eckpfeilern auf.[1]) Es fehlen in seinem Entwurf gänzlich — die Juden. Der Rat ließ anfänglich, wie es scheint, genau nach Böblinger's Riss arbeiten; doch im Jahre 1516 beschloss er, „den Gatter[2]) um den Ölberg soll man desto weiter richten, ob man mit der Zeit Juden darein setzen wollte, dass man Platz dazu habe". Offenbar erfreuten sich diese burlesken Gestalten, die man in Speyer, Straßburg und anderwärts als Staffage verwendet hatte, so großer Beliebtheit, dass auch die Ulmer trotz Böblinger nicht darauf verzichten wollten. Im Jahre 1517 werden thatsächlich vier Mitglieder des Rats bestimmt, um Meister Michel's (?) Bild der Juden zu besehen. Wir dürfen wohl annehmen, dass in der schließlichen Ausführung von 1518 in irgend einer Weise auch die Rüpel zur Darstellung kamen, etwa ähnlich wie in Speyer, auf dem Anstieg zum Ölberg begriffen.

Überblicken wir noch einmal die ganze Reihe der Denkmäler, die uns im Vorhergehenden beschäftigt haben, so drängt sich uns zweierlei auf. Einmal, dass dieser Vorgang, wie er es ja auch verdient, immer und immer wieder hervorragende Meister zur Darstellung anlockte. Welcher andere Moment der Passion wäre denn auch so fruchtbar, so stimmungsvoll, so reich an ergreifenden Kontrasten? Zweitens aber bestätigt die Betrachtung dieser Ölberge den noch nicht lange entdeckten Zusammenhang zwischen kirchlicher Kunst und geistlichem Schauspiel in überraschender Weise; er kann angesichts dieser Häschergestalten nicht mehr bezweifelt werden. Die Bezugnahme auf die kirchlichen Dramen, die getreue Anlehnung an den Volksgeschmack, wie sie in der Ausstattung der Rüpel sich offenbart, lässt diese Öl-

1) Vgl. A. Walcher, Ulmer Münsterblätter, Heft 6.

1) Vgl. über die Verwendung dieser Propheten-Gestalten in der mittelalterlichen Kunst und darüber, wie auch sie auf die Mysterienspiele zurückgehen, die vortreffliche Schrift von Paul Weber „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst", Kap. 7.

2) Zeitblom und Martin Scheffner waren beim Anstreichen und Vergolden des offenbar sehr reichen Gitters thätig.

berge endlich auch in kulturgeschichtlicher Hinsicht überaus interessant erscheinen: echtere Typen aus dem Volksleben des 15. und 16. Jahrhunderts dürfte es nicht leicht geben als die biederen Handwerker, die hier, kriegerisch aufgeputzt und doch so unendlich harmlos, an uns vorbeimarschiren. Der leise, etwas plumpe Humor, der über die Gruppe in allen uns bekannten Darstellungen ausgegossen ist, trägt so recht deutschen Charakter: es sind der Vorfahren treue, muntere Augen, in die wir hier mit einer Unmittelbarkeit hineinschauen, wie es uns selten vergönnt wird.

Freiburg i. B. *FRITZ BAUMGARTEN.*

DIE BILDNISSE DES KARDINALS HIPPOLYT VON MEDICI IN FLORENZ.

MIT ABBILDUNGEN.



IM Palast Pitti, beim Eintritt in den Saal der Ilias, erblickt man an derselben Wand, zu vergleichender Betrachtung auffordernd, zwei Bildnisse eines Jünglings von gleichem Glanz des Namens wie der äußeren Erscheinung. Das Alter, in dem er hier auftritt, hat er nur wenige Jahre überschritten; die Zeit ist ihm nicht vergönnt worden vom Geschick, ein Kapitel in den Annalen der Geschichte an seinen Namen zu knüpfen. Aber es ist einer jener Köpfe, von denen auch ohne das aus der Biographie übertragene Interesse eine eigene, unvergängliche Anziehungskraft ausgeht.

In dem älteren Gemälde florentinischer Arbeit, Jacopo de Pontormo bezeichnet, trägt er einen Plattenharnisch, die Rechte ruht auf dem Helm, die Linke am Hals einer großen Dogge mit weißem eisbärhaftem Kopf. In dem zweiten, ungleich berühmteren, das etwa vier Jahre später gemalt sein würde, erscheint er in fremdartigem, nichtitalienischem Aufzug. Niemand aber würde aus diesen doch höchst lebendigen Figuren des Jünglings Stand erraten, zu dem weder Kostüm noch Alter passen. Es ist der Kardinal Hippolyt von Medici.



Hippolyt in Kardinalstracht. (Uffizien.

Es gab noch ein zweites Bildnis Tizian's von ihm, da hatte er sich wieder, jedoch unter Lebensgröße, in Vollrüstung aufnehmen lassen. Endlich bewahrt die Sammlung der Uffizien ein viertes, angeblich von Bronzino, diesmal zeigt er sich auch in der roten Mütze und dem Mäntelchen, als Fürst der Kirche. Das Gesicht gleicht ganz jenem Tizian'schen.

Don Hippolyt besaß unter seinen vielen Talenten (*ingenium habile ad omnia perdiscenda imitandaque* schreibt ihm Jovius zu) auch das des Schauspielers, deshalb mögen ihm wohl alle jene drei Kostüme so vortrefflich sitzen. In jedem erscheint er wie in seiner natürlichen Rolle. In dem ersten schimmernden Ritterbild würde man ihn unter jene italienischen Prinzen zählen, die, zur Zeit noch in jugendlichen Sports aufgehend, doch schon die natürliche Würde des künftigen Gebieters merken lassen. Die rote Figur auf der Venezianischen Leinwand würden Reiterführer der Puszten unbedenklich als einen der Ihrigen (*martial, fort escalabrous* nennt ihn Brantôme) begrüßen. Und unter dem roten Barett scheint er sich jenen tiefen und geschmeidigen Diplomaten der Kurie anzureihen, die uns Raphael's Hand ebenso vornehm wie scharf beobachtet vorführt.

Trotz jenes Talentes hat sich Hippolyt dieser letzten, ihm wirklich zuletzt bestimmten Rolle nicht gewachsen gefühlt. An dem Widerspruch dieser Rolle mit seinem Temperament und mehr noch mit der weltlichen Krone, die er als Knabe geträumt, ist er zu Grunde gezogen.

Hippolyt, geboren zu Urbino am 19. April 1511, war ein natürlicher Sohn des Herzogs von Nemours, Julian, Sohn Lorenzo des Erlauchten. Seine feurige, thatendurstige Gemütsart hatte er nicht vom Vater geerbt (dessen

Züge ihm weniger fremd sind) und auch nicht von der Mutter, einer edelgeborenen Witwe, wofern sie ihren Taufnamen Pacifica mit Recht führte. In seinem dritten Jahre ward er nach Rom gebracht. Der Oheim Leo fand an dem schönen und lebhaften Knaben Gefallen, der spielend ein halb Dutzend musikalischer Instrumente lernte. Er ließ ihn von Raphael in dem Fresko der Kaiserkrönung in den Stanzen anbringen; es ist der knieende Knabe, der die Krone (hinter Franz I.) hält.

Nach dem Ende des Herzogs von Urbino, Lorenzo Sohns Piero's (1519), stand die Linie des großen Cosimo nur noch auf vier Augen, außer Hippolyt war noch Lorenzo's (ebenfalls natürlicher) Sohn Alexander da. Hippolyt als dem älteren leuchtete die Herrschaft seiner Ahnen entgegen; vor Alexander hatte er außerdem voraus: den vornehmen Stand der Mutter (Alexander war der Sohn einer Bäuerin von Collevecchio), die Beliebtheit des Vaters bei der Bevölkerung, die nähere Verwandtschaft mit Papst Clemens. Von geistreichen Zügen, aus denen Feuer und Leichtsinn sprach, gewinnend, verschwenderisch freigebig, Freund der Künstler, war in dieser bestrickenden Bastardnatur auch ein Hang zum Abenteuerlichen.

In verhängnisvoller Stunde, als Clemens VII. in schwerem Fiberanfall dem Tode nahe schien, hatte die Partei des Hauses gedrängt, für einen Medici im bevorstehenden Konklav Sorge zu tragen, und so wurde in wenigen Stunden der achtzehnjährige Vetter, der nach der Hand der schönen Julia Gonzaga strebte (die der Ferrarese Cittadella für ihn modellirte und Sebastian malte), im Krankenzimmer zum Kardinaldiakon von S. Praxedis kreirt und mit den Insignien bekleidet, am 10. Januar 1529.

Aber er sträubte sich, die Diakonweihen anzunehmen, er war nicht dazu zu bringen, außer in Konsistorialsitzungen das geistliche Gewand anzulegen. Ihm ahnte, dass ihn dieser geistliche Purpur um einen ihm viel teureren, das Ziel seines Lebens bringen würde. Die Schrift an der Gedenktafel in S. Lorenzo in Damaso war nicht in seinem Sinn.[1])

Gerade in dieses Jahr 1529 müßte nun das erste Bildnis, angeblich von Pontormo, fallen.

Ohne das Zeugnis der Aufschrift ANNVM AGEBAT DECIMVM OCTAVVM auf der roten Tischdecke würde man den Junker kaum auf bloß achtzehn Jahre setzen. Aber man macht oft die Bemerkung, daß Südländer in unsern Galeriekatalogen zu alt taxirt werden. Die Tafel hat jedoch keine Überlieferung. Name der Person wie des Malers sind neuerliche Vermutung. Als sie aus der Guardaropa in die Galerie aufgenommen wurde, wird man sich bei dem nach Stil und Tracht auf die florentinische Bildnismalerei um 1530 hinweisenden Werk, der Erzählung des Vasari erinnert haben, wonach Pontormo den jungen Hippolyt mit seinem großen Hund Rodon, diesen sehr getreu und sehr lebendig, aufgenommen hatte. Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem beglaubigten Bildnis schien nicht zu fehlen. Die Benennung ist dann geblieben, obwohl die von den Annotatoren der Lemonnier-Ausgabe erhobenen Einwürfe nie beantwortet worden sind.

Die Erzählung Vasari's ist sehr bestimmt und klingt glaubwürdig.

Clemens VII. hatte im Jahr 1524 den Kardinal



Hippolyt von Medici von TIZIAN. 1532

Silvio Passerini von Cortona als Regenten nach Florenz geschickt, um wieder eine (seit Lorenzo's Tod 1519 fehlende) Repräsentation des Hauses und einen Sammelpunkt für die Anhänger zu schaffen, seine Vettern Hippolyt und Alexander mit einem Hof ausgestattet und des Kardinals Obhut anvertraut. Man betrachtete Hippolyt nun als rechtmäßigen Inhaber mediceischer Machtherrlichkeit; man gab ihm den Beinamen Magnifico.

Damals war Michelangelo mit den Denkmälern der Väter dieser beiden Knaben in S. Lorenzo beschäftigt. Die Statue Julian's ist schon vor der Belagerung nahezu fertig gewesen. Michelangelo scheint den Sohn Julian's gern gehabt zu haben, und diese Zuneigung wurde erwidert.

1) Qui cum tanta rarissimarum virtutum indole ad Leonis Clementisque patruorum Pontificum gloriam contendit.

Als er später in Rom einmal ein türkisches Pferd des Kardinals bewundert hatte, sandte es ihm dieser sofort als Präsent. Man könnte sich denken, dass der vielverheißende Jüngling dem Meister bei den sehr jugendlichen, edelgeformten Zügen und der stolzen Haltung des Vaters vorgeschwebt habe.

Bei jener Begründung des neuen mediceischen Hofes war es nach Vasari Ottaviano, vom Neapeler Zweig der Medici, ein kluger, treuer und rücksichtsloser Vertreter ihrer Interessen, der den Pontormo mit der Aufnahme der beiden Prinzen beauftragte. Vasari fand die Bildnisse noch in der alten, trockenen „deutschen“ Manier des Malers.

Das Hippolyt's soll nun unsere Tafel im Pitti sein; aber damit sind die Jahreszahlen nicht in Einklang zu setzen. Pontormo kann sein Bildnis nicht später als 1527 gemacht haben, und die Tafel müßte 1529 fallen. Bei dem Zug des Connetable von Bourbon durch Toskana kam es, dank der Kopflosigkeit des Kardinals, zu einer Erhebung der Gegenpartei, daraus wurde schließlich die dritte und letzte Verbannung der Medici. Vom Jahre 1527 bis zur Einnahme der Stadt durch das kaiserliche Heer kann Hippolyt nicht in Florenz gewesen sein. Er hatte sich nach Rom begeben, dass ihm Pontormo dahin gefolgt sei, davon ist nichts bekannt. Was sollte er in Rom gesucht haben in jenen Tagen des Schreckens, als die Künstler in alle Winde zerstoben?

Aber die Frage ist nicht länger zurückzuhalten: Warum soll dieser achtzehnjährige Jüngling eigentlich Hippolyt sein? Für die Beurteilung der Ähnlichkeit giebt es eine zuverlässige Urkunde: das Bildnis Tizian's.

Es sei hier gestattet, der Bequemlichkeit wegen, dem Leser die Umstände seiner Entstehung noch einmal ins Gedächtnis zurückzurufen.

Im Jahre 1529 war es, als Karl V., aus Spanien kommend, in Genua gelandet war, dass der Papst das jüngste Mitglied des heiligen Kollegs als Legaten a latere ihm entgegen gesandt hatte. Hier wird ihm die Gewissheit, dass sein Vetter Alexander im Vertrag von Barcelona zum Vertreter des Hauses bestimmt worden ist. Seine Erregung kennt keine Grenzen, er plant einen Handstreich auf Florenz. Der besorgte Papst will dem Feuerkopf eine Ablenkung geben nach dessen Geschmack. Er macht ihn zum Legaten bei den päpstlichen Hilfstruppen, die für die an der Donau sich gegen Solyman sammelnde Armee bestimmt waren. So kommt Hippolyt nach Ungarn. Das kriegerische Schauspiel, der Völkermarkt, in den er sich versetzt sieht, regt seine Phantasie mächtig auf; auch der Künstler in ihm fühlt sich angesprochen bei dem Anblick der malerischen Trachten, beim Klang der fremden Idiome dieser interessanten Nationen des Ostens. Er umgiebt sich mit Exemplaren dieser Magyaren, Tartaren, Türken, Beduinen und Inder; er findet in ihren mannigfaltigen Virtuositäten eine neue Klasse von Unterhaltung. Es ist ihm nun zu stille, wenn er nicht zwanzig Dialekte an seiner Tafel vernimmt.

Der gedrohte Angriff des Sultans unterblieb. Der Kaiser sehnte sich nach Spanien. Er befiehlt den Rückzug des Heeres nach Italien und bestimmt die Marschordnung. Hier war es nun, wo unser Heißsporn rebellisch wurde. Man sieht ihn, auf feurigem Ross, in leichtem Pelzmantel an der Spitze eines Reitertrupps, als Fahnenzeichen einen ominösen Kometen, auf eigene Hand vordringen. Der Kaiser, der seine Gedanken zu erraten glaubte, machte jedoch mit dem Vetter S. Heiligkeit wenig Umstände; er ließ ihn auf einige Tage einsperren. — Damals war es, wo er in Venedig erschien und in Tizian's Atelier geführt wurde. Die Stadt entzückte ihn, und nicht weniger ihr Maler, den er einlud, ihn in Rom zu besuchen. Und Tizian ließ ihm, gewiss ohne Übertreibung, durch seinen Kämmerer Vendramo sagen, *che io non adoro niun principe, nè ho amico di servir di cuore a niuno, come faria a Sua Signoria illustrissima.*

Hier am welthistorischen Platz der großen Maskeraden war es, wo er die römische Maske abwarf und zum Schrecken seines geistlichen Gefolges, aber zur Wonne der Virtuosen und Poeten, die ihn umschwärmten, in einem Rotrock von ganz anderer Façon erschien. Eine Variante des Kardinals, die noch fehlte. Tizian hatte das Glück, sie der Nachwelt zu überliefern. Mit welchem Vergnügen, sieht man dem Bilde an, das in einem Zug, wie inspirirt, gemalt ist. Er trägt einen rotbraunen Leibrock mit goldumsponnenen Knöpfen, umgürtet von einer Schärpe, das Barett mit steil aufsteigenden Straußenfedern. Die Linke packt den krummen Säbel unterhalb des Griffs, die Rechte stemmt den Fußkolben ans Knie. Diesen Kürissbengel, den die Ungarn damals von den Türken angenommen, hatte er wohl wegen der Ähnlichkeit des Scepters gewählt.

Man pflegt das Bildnis in die Zeit des Besuchs in Bologna zu setzen, wohin der Kardinal den Maler durch Aretino rufen ließ. Aber die seltsam anstößige Vermummung passt nicht zu der Hofhaltung des Kaisers, mit dem nach den jüngsten Erfahrungen doch nicht zu spaßen war. In Bologna wird Tizian vielmehr das zweite, verschollene Bildnis in Vollrüstung gemalt haben. So berichtet Jovius, dem Ridolfi folgt.[1])

Große Galerien geben dem Besucher zuweilen in zufälligen Nachbarschaften willkommenere Winke als durch lehrhafte Anordnungen, besonders kunsthistorische neuesten Geschmacks. In demselben Saal steht auch ein Tizian'scher Philipp II., in fast gleichem Alter (23 Jahre). Also neben dem geborenen Heer- und Reiter-

1) Hoc Hungarico militari cultu Hippolytus Medices Cardinalis quum e Pannonia, vbi Legatus apud Caesarem fuerat, abeunte Solymano redisset, à Titiano pictore eximio Venetiis se pingi iussit. Jovius Elog. L. VI. Basil. p. 307.



Guidobaldo II. von BRONZINO. 1531/32.

führer, den Familienpolitik ins Pfaffenkleid gesteckt, der finstere Erbauer des Palastklosters Escorial, dessen fahles kaltes Gesicht besser von jenem roten Hut beschattet wäre, ein Mönch, den der Zufall der Geburt über die kriegerischste Nation jener Zeit gesetzt hatte. Hier kann man die charakteristische Kraft Tizian's empfinden, — die ja neuerdings auch angezweifelt worden ist. —

Je mehr man diesen Hippolyt Tizian's mit jenem des Pontormo vergleicht, desto schwerer wird der Glaube an die Identität der Person. Am auffallendsten ist die Verschiedenheit der Augen. Der Augapfel, dort tief eingebettet unter der scharfen Dachkante der Brauen, mit scheinbar ruhigem, aber durchdringendem Seitenblick, ist dort von vorquellender Prominenz. Die Brauen selbst, bei dem Venezianer buschig, in aufsteigendem Winkel geknickt, bilden hier einen flachen Bogen. Die Nase, dort stark ansetzend aber dann sich schmal zusammenziehend, an der Spitze etwas umgekrümmt, ist hier breit, platt und oben gedrückt. Der dominirende Zug des wirklichen Hippolytkopfes ist die Schärfe aller Linien.[1]) Eine gewisse Stumpfheit ist in dem florentinischen Kopf nicht zu verkennen. Selbst die Farbe ist anders, bei diesem ein weißlicher Ton, bei jenem ein gleichmäßig warmes Braun der glatten Haut.

Das sind Unterschiede, die durch vier Jahre stürmischen Lebens nicht hervorgebracht werden können. Noch größer ist der Gegensatz des Temperamentes. Aus jenen junonischen Augen Pontormo's blickt ein indolentes melancholisches Wesen, und dazu passen die müßig herabhängenden, zarten, wohlgepflegten Hände. Wenige ritterliche Figuren jener Zeit möchte es geben, wo der schwere Plattenharnisch so schlecht zu Gesicht und Haltung passt. Wie anders fassen die Hände des Kardinals! So stand er vor der Front seiner wilden Reiterschaar. Das ist „die allerletzte Blüte des großen mediceischen Baumes, die der alte romantische Duft noch umspielt". (H. Grimm.)

Müsste man also nach einer anderen Person für diesen Pseudohippolyt Umschau halten, so braucht man sich hierbei um des ihm angehefteten Namens des Pontormo willen den Gesichtskreis nicht verengen zu lassen. Diese Person nun glaube ich gefunden zu haben und zwar in dem Herzog

Guidobaldo II. von Urbino

(geboren 1514, Herzog seit 1538, gestorben 1574). Die Abbildung wäre sein von Vasari zweimal erwähntes Bildnis von der Hand Agnolo Bronzino's. Ehe ich meine Gründe nenne, will ich verraten, wie ich auf den Namen gekommen bin.

Jeder, der sich mit der Ikonographie der italienischen Regentenhäuser jener Zeit beschäftigt hat, wird in der Reihe vorzüglicher Originalporträts der Rovere gerade Guidobaldo vermisst haben. Von den in Inventaren und Malerleben verzeichneten Bildnissen namhafter Künstler, darunter der von Aretino enthusiastisch geschilderte Tizian aus dem Jahre 1545, ist nichts auf uns gekommen, wir haben nur elende Kopieen. In solchen Fällen zeigt sich indes zuweilen, dass dergleichen Bildnisse unter falschen Namen versteckt sind; ein Zufall kann sie entdecken, wenigstens dem, der sich die Züge gemerkt hat.

Guidobaldo hatte bei seiner Ernennung zum General der römischen Kirche (1555), als er gerade den Bau des festen Hafens von Sinigaglia vollendet hatte, vier Denkmünzen prägen lassen; die beste war eine Arbeit des Bartolomeo Campi, den Aretino bei Gelegenheit eines reich verzierten Degens und Panzers, auch für den Herzog, ein *miracolo della sua arte* nannte. (Lettere III. 30. Oktober 1543, f. 119.) Jene Medaille kommt in Silber, Bronze und in vergoldeter Bronze vor; so sah ich sie in der Sammlung des Geheimen Hofrat

1) There is a keen, sharpened expression that strikes you, like a blow from the spear . . . The whole face and every separate feature is cast in the same acute add wedgelike form . . . The number of acute angles which the lines of the face form, are, in fact, a net entangling the attention and subduing the will. Plain speaker II. All the lines of the face, present the same sharp angles, the same acute, edgy, contracted, violent expression. Hazlitt.

Erbstein in Dresden. In diesem Kopf ist ein besonderes Kennzeichen die Prominenz des Augapfels. Die Nase ist etwas kleinlich ausgefallen; denn auf einer späteren, eingehender modellirten Medaille (mit einer Cirkusscene) sieht sie besser aus. Das von Dennistoun in der Portierloge des Palasts Albani zu Rom entdeckte und in seiner Geschichte der Herzoge von Urbino (auch bei Litta) mitgeteilte, übrigens mittelmäßige Porträt des sehr gealterten Fürsten zeigt diese Eulenaugen auffallend entwickelt, so auch die Miniatur in den Uffizien (1171, n. 5).



Medaille Guidobaldo's II. von B. CAMPI. 1555.

Die Erinnerung an diesen Zug brachte mich angesichts des Pittigemäldes auf diesen Herzog und damit auf das von Vasari beschriebene (etwa vierzehn Jahre vor der Medaille gemalte) Porträt Bronzino's, von dem bisher nirgendwo gehört worden war (Leben Pontormo's XI, 55. Bronzino's XIII, 160).

Es war nach der Übergabe der Stadt, am 2. August 1530, dass Bronzino mit vielen andern Florenz verließ. Er begab sich nach Pesaro, wo der damalige Prinz Guidobaldo für den in Venedig weilenden Vater die Regentschaft führte. Mancherlei Aufträge fanden sich für den jungen Mann. Die Ausmalung der Gemächer der Villa Imperiale war im Gang; er zeichnete die Kartons für einige Gewölbezwickel und malte auch eine Kupidofigur in Öl. Er porträtirte eine Schöne des Hofes, die Tochter des Matteo Sofferoni. Diese Leistungen reizten den Prinzen, ihm zu sitzen. Inzwischen begann man in Florenz wieder aufzuatmen, und von seinem Meister Pontormo kamen Briefe über Briefe, wegen des Saales der Villa Poggio a Caiano, den Bronzino beendigen sollte, da jener zu bequem geworden war, das Gerüste zu besteigen. Das Porträt gefiel, also dass Guidobaldo auf den Gedanken kam, seine so wohl getroffene Person mit einer gleißenden modernen Rüstung zu umgeben. Sie wurde in der Lombardei, d. h. in ihrem weltberühmten Waffenfabrikplatz Mailand, bestellt. Während man auf sie wartete, hatte Bronzino Zeit, ein Cassa d'Arpicordo mit vielen Figuren zu bemalen. Endlich erschien die *corazza*, Bronzino machte seine Tafel fertig und kehrte nach Florenz zurück.

Alle diese Arbeiten und Verzögerungen zusammengerechnet, kommt gewiss mehr als ein Jahr für Bronzino's Aufenthalt in Pesaro heraus. Das auf dem Porträt angegebene achtzehnte Jahr liegt bei Guidobaldo zwischen dem 2. April 1531 und 32. Die Rüstung darauf ist nach dem Urteil der besten Waffenkenner mailändische Arbeit und nach dem von jener Zeit dort beliebten Schema. Es ist ein Plattenharnisch, „geschwärzt, mit schmalen gekehlten, geätzten und vergoldeten Strichen und Schlitzen mit stumpfem Tapul auf dem Bruststücke und übermäßig großen Armkacheln" (Wendelin Boeheim). Solche Harnische wurden gewerbs- und schablonenmäßig damals nur in Mailand gemacht, wenn auch gelegentlich anderwärts nachgeahmt. [1])

Auf der Rückseite des Tannenbretts stehen, wie ich an Ort und Stelle entdeckte, in weißer Ölfarbe aufgemalt die Buchstaben

▴D▴G▴B▴

die *Duca Guido Baldo* gelesen werden können. Es ist mir nicht unbekannt, dass auf Inschriften (z. B. im Palast zu Pesaro) auch anders abgekürzt wird: G. V. DVX, das ist die lateinische Form (Guidus Vbaldus). Der Hofbeamte, der die Buchstaben auf die Tafel setzte, folgte der italienischen Aussprache, die nicht Guid' Ubaldo, sondern Guido 'Baldo lautet.

Endlich die Malerei. Da wird man wohl nichts dagegen haben, dass die Tafel nach Farbenauftrag, Auffassung und Haltung mehr zu Bronzino als zu Pontormo passe. Die glatte und kühle Ausführlichkeit im Fleisch, der Fall der Arme und Hände verrät die Gepflogenheiten Bronzino's. Die Bildnisse Pontormo's haben einen bräunlichen Ton, oft mit schweren Schatten, seine Posen sind besonderer, zugleich persönlicher und unwillkürlicher. Am wenigsten ist etwas von einer trockenen *maniera tedesca* zu bemerken.

Das Bronzino'sche Porträt fehlt in der Liste der Urbinatischen Gemälde. Wohl aber kommt eines von Zuccaro vor, *Il Duca armato, con mano sopra la testa di un cane, di mano di Zuccaro.* Niemand hat es bis jetzt gesehen. Vielleicht aber war eben unser Bild gemeint. Der Name Bronzino's, der nur kurze Zeit in Pesaro war, mochte dort in Vergessenheit geraten sein, während Taddeo Zuccaro, der ein Landeskind war (aus S. Angelo in Vado), langjährige nahe Beziehungen an Guidobaldo knüpften. Er hatte ihn als Fünfzehnjährigen an seinen Hof gezogen, auf Reisen mitgenommen und im Palaste zu Pesaro einquartirt. — Wenn das viel spätere Bildnis eines Jägers mit zwei Jagdhunden (Pitti) Guidobaldo heißt, so ist das wohl nur der Einfall eines Kustoden, der seine Inventargelehrsamkeit hier anbrachte.

1) Genau dieses Muster hat nach W. Boeheim der Augsburger Colman an dem Harnisch des Wilhelm von Rogendorf angewandt. Wiener Waffensammlung, Saal XXVII, N. 206.) Nur ist der Harnisch blank und die Ätzung nicht vergoldet.

Was sonst von Guidobaldo II. Person bekannt ist, passt ganz wohl zu dem Bilde. Von seinem Äußern schreibt Frederigo Badoer, der erste Gesandte, mit dem die Serenissima einen Herzog von Urbino beehrte, in seiner Relation von 1547. Seine Figur ist robust (*quadrato*), die Statur unter mittel, das Temperament melancholisch mit Zusatz vom Sanguinischen. Er ist sehr stark und gewandt, vor dreizehn Jahren hat er im Turnier zu Ferrara (zwanzigjährig) alle ausgestochen.

Sein Erzieher glaubte einst in dem Knaben den Geist des martialischen Vaters und Oheims (Julius' II.) wieder aufgelebt, ausgeglichen durch die Milde der Mutter. Später fiel seine Schweigsamkeit, auch gegenüber den Höflingen, unangenehm auf, man nannte es Strenge, Aretino erkühnte sich, ihn wegen dieser *modestamente severa taciturnità* zu hofmeistern. Es war wohl ein träumerisch indolentes Wesen dieser saturnischen Natur, die nicht gern aus sich herausging.

Neben einem Vater wie Francesco Maria war kein Raum für Ausleben eigenen Willens. Unser Bildnis fällt in dasselbe Jahr, wo der Prinz die Schwere der väterlichen Autorität an seinen innigsten Gefühlen zu erfahren bekam.[1]) Er hatte sich in den Kopf gesetzt, eine Dame vom Hause Orsini zu heiraten, deren Mutter Felice eine Tochter Julius' II. war. Der Alte, der ihm die Erbin des Herzogtums Camerino zugedacht, hatte alles mögliche an dieser Wahl auszusetzen. Als ihm die übrigens unterwürfige Antwort des Sohnes auf seine schroffe Einsprache zu verklausulirt schien, folgte ein Ausbruch wilden Zornes. Er droht ihm mit Enterbung und giebt ihm zu bedenken, dass seine Mutter eine Geburt erwarte und nötigenfalls noch zehn Kinder beschaffen könne. „Und sollte ich etwas wie Ungehorsam gegen meinen Befehl hören, so werde ich gegen Dich zuerst, etwas thun, was kein Mensch glauben wird, dass je ein Vater gegen einen Sohn gethan habe; und gegen ihre (der Braut) Mutter, und gegen die Tochter und den Sohn, denen werde ich ein so grimmiger Feind werden . . . und wer sich darein mengt, den werde ich verfolgen nicht nur an seiner Habe, sondern an Leben und Seele, wenn es möglich ist, ohne Rücksicht auf irgend Jemanden . . ."

Am Helm ist ein Inschriftschildchen befestigt mit einem griechischen Verse (er verstand griechisch),[2]) auf den diese Geschichte ein wunderliches Licht wirft.

ΩΔ ἘΣΤΑΙ ΔΗ͂Θ
ΩΣ ΑΪΔΟΝΤΟ
ΒΟΥ̓ΛΗΜΑ

Die Worte sind offenbar nachgemalt von einer des Griechischen unkundigen Hand. Wenn man statt *ΑΙΔΟΝ* nach Professor Bücheler's Vorschlag *ΕΙΛΟΝ* setzt, so ergiebt sich

ὧδ᾽ ἔσται δῆθ᾽ ὡς εἶλον τὸ βούλημα

„Also wird geschehen, wie ich den Beschluss gefasst habe."

Man stelle nun den Kopf des Alten von Tizian in den Uffizien neben den des Sohnes, und man wird über den Ausgang dieses Zusammenstoßes keinen Augenblick in Zweifel sein.

*

Guidobaldo hatte in jungen Tagen nach hohen Zielen getrachtet, und es fehlte ihm nicht an gründlicher Ausrüstung für eine Rolle auf der politischen Bühne; Mocenigo lobt seine staatsmännischen und kriegswissenschaftlichen Kenntnisse. Badoer rühmt auch die einem Feldherrn seiner Ansicht nach unentbehrliche Beredsamkeit. Niemand kannte besser die politische und militärische Lage der Halbinselstaaten. Musste nicht ein solcher Nachbar, der Gebieter einer kriegstüchtigen, seinem Hause treu ergebenen Bevölkerung, der Signorie Venedigs ein willkommener Bundesgenosse sein? Die Sehnsucht des Jünglings war, den Spuren seines Vaters zu folgen, dessen strategische Aufzeichnungen er fleißig studirte. Tröstet euch, schrieb ihm Aretino im Oktober 1543, die Zeit kommt, es kommt die Zeit, die Eure gelehrte Kriegskunde gebrauchen wird. Die Fittiche des Adlers, allezeit Mehrers des Reiches, sind von unberechenbarem Flug, also dass man die Schatten seiner Kreise fürchten muss, selbst der befreundeten und ergebenen, denn Siegesüberhebung kennt keine Rücksichten."

Diese Zeit ist nie gekommen. Die Tage der kleinen Potentaten und Condottieri waren vorbei. Er wurde es endlich müde, als *General governatore delle armi venete* in Verona Heerschau zu halten und die Festungen der Terra ferma mit seinen Ingenieuren abzureisen. Der Dienst der Republik war ebenso kostspielig wie unergiebig. „Ich habe, klagt er seinem Vetter, dem Kardinal von Mantua am 22. August,[1]) in diesen lombardischen Quartieren meine ganzen Landeseinkünfte verbraucht und meine eigenen Städte ohne Garnison und Befestigung lassen müssen . . . die besten Jahre meines Lebens habe ich weggeworfen, ohne etwas auszuführen von alledem, was von jeher mein Verlangen war. „Alles das nur um des erhofften Titels des Generalkapitäns der Republik willen, den sein Vater besessen. Es war jener Kommandostab, den man auf dem Bildnis Francesco Maria's von Tizian sieht und dessen Verleihung ein Deckengemälde der Villa Imperiale darstellt. Endlich erbat

1) Fil. Ugolini, Storia dei conti e duchi d'Urbino II., 248 ff.

2) Da' primi anni S. Ecc. ha dato opera alle lettere greche e latine per avere la cognizione delle istorie etc. Badoer, Relazione di 1547.

1) Urbinat. Archiv in Florenz. Filza 168.

und erhielt er seine Entlassung, als ihn der Senat auf sein Ultimatum endgültig abschlägig beschieden hatte. Kaum tröstete ihn, den Vasallen des Papstes, das von Julius III. verliehene Capitanat der Kirche und die Präfektur von Rom. Dann folgte er dem Strom, wurde auf Cosimo's Empfehlung General und Pensionär Philipp's II.

Der einst ehrgeizige Mann lenkte nun ein in die Bahnen seiner Vorgänger auf dem Thron. Er erinnerte sich der glänzenden Tage Federigo's und des ersten Guidobaldo, der auch, freilich durch die Gicht zum Stillesitzen verurteilt, sein Urbino zu jenen Musenhof gemacht hatte, dem Baldassar Castiglione im Cortegiano ein Denkmal setzte. Doch war dieses Bergnest jetzt nicht mehr zeitgemäß; ihm succedirte das von Julius II. (1512) dem Staat zugefügte Pesaro. Hier war nun jeder Mann von Bedeutung, der das Land betrat, liebenswürdiger Aufnahme und zwangloser Gastlichkeit sicher. Die Namen Pesaro und Urbino, Gubbio und Castel Durante erinnern an die gelobte Zeit der metaurischen Majoliken, die fast zusammenfällt mit seiner Regierung, mit deren Ende auch ihr Verfall entschieden war. Dass das Denkmal seines Großoheims Julius' II., wenn auch in verkümmerter Gestalt, endlich noch aufgerichtet werden konnte, verdankt Rom seiner von Anfang an kundgegebenen Bereitwilligkeit, den Forderungen und Launen Michelangelo's entgegenzukommen. Dieser hatte sogar davon gesprochen, nach der ruhigen Bergstadt überzusiedeln.

Er lebt, sagt Mocenigo, sehr vergnügt unter seinen Edlen und denen, die ihn stets umgeben, er ist freigebig, und wenn er einmal Jemandem Schutz und Freundschaft gewährt hat, hört er nie auf, ihn mit Aufmerksamkeiten und Ehren zu bedenken."

Die Zeitgenossen haben es an Dank nicht fehlen lassen. *Rifugio vero delle miserrime virtù d'Italia* nannte ihn Aretino in seinem Briefe an den Maler Moretto. „Ihr seid der beste Meister, der je die schwere und göttliche Kunst der Freigebigkeit besessen hat." Auf der Medaille G. B. Capo's steht über dem Cirkus *ΦΙΛΑΡΕΤΩΚΤΩ*, d. h. wohl: *amico di tutte le virtù*.

Jenes allegorische Wandgemälde des Raffaellin del Colle in der Villa Imperiale, wo der Friede in Gestalt eines thronenden Mädchens dem knieenden Francesco Maria statt des blutbefleckten Lorbeers einen großen Ölzweig reicht und ihm die Rechte wie segnend über den Scheitel breitet, schien nun wie eine Weissagung seiner Aera.

Lucrezia d'Este, die Gemahlin des Erbprinzen lud Tasso ein, vor dem Herzog seine Aminta vorzulesen, der Park von Castel Durante soll ihm die Gärten der Armida eingegeben haben.

Diese Beziehungen waren von lange her. Als Bernardo Tasso, aus Neapel flüchtig, in Rom verfolgt, nach Ravenna gekommen war, rief ihn Guidobaldo zu sich und stellte ihm ein Kasino zur Verfügung, wo er zwei Jahre sorgenfrei seinen Versen leben konnte. Sein siebenjähriger Sohn Torquato nahm an dem Unterricht des Erbprinzen Francesco Maria teil, der ihm in der Folge ein treuer Freund blieb. Der alte Herzog war es, dem der Jüngling zuerst seine heimlichen Verse vorgelegt hatte (1562). Die Dedikation des Rinaldo hatte er damals abgelehnt, aber den Entwurf eines Epos *Il Gierusalem*, 116 Strophen, ließ er sich gefallen. Und doch stand im Rinaldo, Canto VIII, eine sehr schmeichelhafte Strophe, die man seinem Bildnis als Unterschrift geben könnte, da wo Euridice den Helden im Albergo della Cortesia bei Neapel vor sein Bild führt:

L'altro severo il volto, e grave il ciglio,
E adorno sì, di maestà regale,
Del gran Maria Francesco sarà figlio,
Maggior del padre in pace, in guerra eguale,
Sotto 'l cui saggio imperio unqua in periglio
Urbin non fia d' alcun gravoso male,
Ma fiorirà per l'alme sue contrade
Una lieta, felice, ed aurea etade.





AEGYPTERIN



Handzeichnung REMBRANDT'S. Aus dem Werke: Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina. (Verlag von Gerlach & Schenk, Wien

HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER.[1])

MIT ABBILDUNGEN.



VOR kurzem ist mit dem Erscheinen der zwölften Lieferung der erste Band des umfassend angelegten Sammelwerkes alter Meisterzeichnungen, welches *Jos. Schönbrunner* und Dr. *Jos. Meder* letztes Jahr begonnen haben, zum glücklichen Abschlusse gelangt. Der Wiener Kunstverlag und insbesondere die Firma *Gerlach & Schenk*, durch die Gediegenheit und den Geschmack ihrer Publikationen weltbekannt, dürfen sich in dem vorliegenden Unternehmen eines Werkes rühmen, welches weit über die Grenzen der Fachgelehrsamkeit hinaus in allen künstlerischen und kunstverwandten Kreisen Beachtung und Beifall verdient.

Allerdings — das betonen die Herausgeber selbst an der Schwelle des Werkes mit Recht — sind die Handzeichnungen der alten Meister, seien es nun vorbereitende Skizzen oder fertige Studien, in erster Linie wichtig als Hilfsmittel der exakten Kritik, bei der Bestimmung der einzelnen Künstler und ganzer Schulen; sie sind es, welche uns der Gedankenarbeit der großen Meister auf den Grund schauen lassen und uns „die verschiedenen Phasen eines Kunstwerkes von der ersten Idee bis zur höchsten Vollendung vor Augen führen“. Das Eingreifen der Photographie in die früher verborgenen und schwer zugänglichen Schätze der Kunstkabinette und Sammlermappen war daher von epochemachender Bedeutung für die vergleichende Kunstwissenschaft. Das weit zerstreute Material, das bis dahin nur im Gedächtnis des einzelnen Forschers zusammengehalten werden konnte, lag nun zu bequemer Übersicht vor aller Augen da. Nicht nur der Strich, sondern auch die Farbe wurde bald genau nachgeahmt. Was Ad. Braun schon vor dreißig Jahren mit seinem Kohleverfahren den erstaunten Blicken darbot und dann in rastloser Arbeit aus allen Sammlungen Europa's zu vielen Hunderten von Blättern anhäufte, fand in seinem „Catalogue général“ von 1880 die erste handliche Zusammenstellung. Es folgten die großen Faksimile-Ausgaben einzelner Sammlungen und Meister, wie Berlin, Paris, München, Dresden, das Dürerwerk, die Rembrandtpublikation. Vor allem war es Giovanni Morelli, der für seine stilkritische Prüfung der Schul-

1) Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Erster Band. Herausgegeben von *Jos. Schönbrunner*, Galerie-Inspektor, und Dr. *Jos. Meder*. Wien, Gerlach & Schenk. 120 Tafeln und 8 Seiten Text kl. Fol. In Mappe 24 fl = 40 Mk.



P. P. RUBENS. Aus dem Werke: Handzeichnungen alter Meister etc.
Wien, Gerlach & Schenk.



[illegible] Aus dem Werke: Handzeichnungen alter Meister etc.
(Wien, Gerlach & Schenk.)

charaktere und künstlerischen Individualitäten das Studium der Handzeichnungen als die wichtigste Aufgabe hinstellte und zunächst bei den toskanischen und umbrischen Meistern die Grundsätze seiner vergleichenden Methode zu fruchtreicher Anwendung brachte. So gelang es allmählich, Schulen und Meister auch in ihren Handzeichnungen bestimmt zu unterscheiden und Schritt vor Schritt Klarheit in ein früher völlig der Willkür anheimgegebenes Gebiet zu bringen.

Die Herausgeber des hier angezeigten Werkes haben sich nun die Aufgabe gestellt, von den Ergebnissen der neu gewonnenen Erkenntnis auch weitere Kreise Nutzen ziehen zu lassen. Sie wollen alle Hauptmeister vom 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in einem oder mehreren charakteristischen, womöglich signirten Blättern den Kunstfreunden vorführen. Die Benennungen derselben sind mit größter Sorgfalt erwogen. Die Beispiele werden aus den berühmtesten Sammlungen gewählt. In erster Linie aus der Albertina und aus anderen Wiener Kabinetten, dann aus der Sammlung der Landesgemälde-Galerie zu Budapest, aus den Uffizien zu Florenz u. s. w. Im zweiten Bande sollen unter anderem die Blätter des Museums in Basel an die Reihe kommen. Die Reproduktionen sind in der Regel nach neuen Aufnahmen in Lichtdruck hergestellt. Eine geringe Anzahl von Klischee-Drucken, welche ausnahmsweise dazu kommen, werden stets ausdrücklich als solche angegeben. Der Text beschränkt sich auf das Notwendigste; ausführliche Beschreibungen sind als überflüssig vermieden, dafür aber die wichtigsten Resultate der neuesten Kunstforschung in Litteraturnachweisen fleißig angegeben; für die jüngeren Kunstfreunde besonders nützlich ist die Beschreibung der charakteristischen Zeichenweise jedes Meisters und der ihm eigentümlichen Auffassung der Formen. — Der ins Weite gehenden Anlage des Werkes musste selbstverständlich auch der Preis angepasst werden. Trotz der Eleganz der Ausstattung und der mustergültigen Herstellung der Tafeln in einfachem oder farbigem Druck beläuft sich der Preis doch nur auf etwa 20 Kreuzer für das Blatt. Auch das mäßige Folio-Format erleichtert die Handlichkeit und die Verbreitung. Das Werk soll eben nicht wieder eine Rarität sein, wie so manche andere Publikationen von Raritäten, sondern ein Kunstbuch für die ganze kunstfreundliche Welt.

Von den 120 Tafeln des ersten Bandes nehmen mehr als ein Drittel die Blätter der deutschen Meister in Anspruch. Dürer steht mit 28 Zeichnungen voran; daran schließen sich Altdorfer, Hans Baldung, Hans Sebald Beham, Lukas Cranach d. ä., M. Grunewald u. a. Den Italienern und den Niederländern sind etwa je 30 Blätter gewidmet. Bei der Auswahl der Italiener hat offenbar die Rücksicht auf thunlichste Mannigfaltigkeit in der Vertretung der Schulen obgewaltet. Die Texte zu Raffael, Michelangelo, Francia, Botticelli, Ubertini

u. a. zeugen von besonderer Sorgfalt. Bei dem als Memling bezeichneten Blatte der Albertina (Taf. 108) wird die neuerdings aufgetauchte Zuschreibung an Dürer mit vollem Recht zurückgewiesen. Die Franzosen müssen sich mit 17 Blättern begnügen, was bei dem Umstande, dass ihre Glanzepochen doch erst in die modernen Zeiten fallen, gerechtfertigt erscheint. Der Schwerpunkt des Werkes wird immer in den älteren Meistern, vom Quattrocento bis zum 17. Jahrhundert, zu suchen sein. Neben Dürer und Holbein, Raffael und Michelangelo, Rubens und Rembrandt haben die alten Italiener und Flandrer vom Anfange der Renaissance den größten Wert für eine derartige Publikation. Solche Blätter, wie das zuerst von Morelli in kleiner Nachbildung edirte Mädchenprofil von Timoteo Viti (Uffizien zu Florenz, Taf. 74), gereichen ihr zur höchsten Zierde.

Wir hoffen bald einen zweiten, ebenso reich ausgestatteten Band, wie es der vorliegende ist, begrüßen zu können, und empfehlen hiermit das Werk den Lesern aufs wärmste. *C. v. L.*

KORRESPONDENZ AUS GRIECHENLAND.



ITALIEN, sonst das ersehnte Ziel so vieler Reisenden, ist jetzt für Tausende nur eine Station auf dem Wege nach dem Orient. Diese Bemerkung, die sich unter den Eingangsworten eines beliebten Reisehandbuches findet, spottet trefflich, ohne zu wissen wie, des Publikums, das sie zu Fahrten nach den Ländern der Levante anregen will. Denn wirklich hat sich in den letzten Jahrzehnten, seit der Erschließung bequemerer Routen in den Orient, hinlänglich gezeigt, dass die Sehnsucht nach Italien für Tausende nur ein Kitzel der Reisesucht und der Neugierde war und nunmehr einer ebenso oberflächlichen Sehnsucht nach den Herrlichkeiten des Ostens zu weichen beginnt. Quälte man sich früher durch Museen, Kirchen und unverstandene Landschaften bis zum Ätna hindurch, so lässt man jetzt die italienische Kunst und die Campagna auf sich beruhen und bewundert, etwa in Ägypten, Sonnenuntergänge, Pyramiden und Fellachen mit demselben forcirten Enthusiasmus. Ein Glück nur, dass Eisenbahn und Dampfschiff, internationales Hotelwesen und Reklame den Strom solcher Reisenden noch nicht überallhin leiten, dass es vielmehr noch Länder giebt, deren vornehme Schönheit und bedeutender Inhalt gewissermaßen dem echten Reisenden vorbehalten bleiben. Trotz seines energischen wirtschaftlichen Aufschwungs, der denn auch einige Verkehrserleichterungen geschaffen hat, gehört Griechenland zu solchen Ländern. Es offenbart sich nicht von selbst jedem Vorübereilenden; wie es, in den meisten seiner Teile, nur unter Strapazen bereist wird, so eröffnet es das Verständnis seiner Gegenwart und seiner Vergangenheit allein dem, der sich mit Ernst und Eifer darum bemüht. Und es wird deshalb nicht vernachlässigt oder vergessen: der absolute Wert griechischer Kultur für die Bildung aller neueren Kulturvölker, der Zauber, den altgriechischer Geist auf alle ihm zugänglichen Geister ausübt, — sie locken immer neue Scharen von wahrhaft Suchenden, Fragenden, Bewundernden aus allen Nationen heran.

Solche Leute sind nun zum Teil warmherzige Dilettanten, zum Teil völlig entschlossene, im Beruf aufgehende Pioniere der Wissenschaft. Jene streifen, schauen und genießen, ziehen davon und hinterlassen keine Spuren, zufrieden, sich selbst gefördert zu haben; diese, nach dem Vorbilde so mancher Philhellenen der vergangenen Jahrzehnte, setzen ihre besten Jahre, wo nicht ihr Leben, an den Dienst der idealistischen Idee, die Erkenntnis des alten Hellenentums von angewöhnten Missverständnissen und von römischen Traditionen zu befreien, und, unterstützt durch die Beweismittel, die der klassische Boden allein darbietet, sie in Hellas selbst und überallhin zu verbreiten. Eine Fülle von Arbeit wird für diesen Zweck geleistet. Im Wetteifer mit den heutigen Griechen, die freilich durch ihr politisches, alle anderen Interessen aufgebendes Parteitreiben und durch die Oberflächlichkeit ihrer Bildung vielfach darin behindert werden, haben Deutschland, Österreich, Frankreich, Russland, England, Italien, Schweden, die Vereinigten Staaten in Athen ihre Institute gegründet oder sonstige Gelegenheiten geschaffen, die ihre Gelehrten zu archäologischen und philologisch-historischen Studien und Forschungen ausnutzen können. Jüngere wie ältere Fachmänner finden dort Anregung, Anleitung und Möglichkeit, die verschiedenen Gebiete ihrer Wissenschaft durch unmittelbare Benutzung des mannigfaltigsten Materials, durch eine Autopsie von unvergleichlicher Weite besser zu beherrschen oder zu bereichern, als es ihnen anderswo gelingen würde; sei es, dass sie als Archäologen der kunsthistorischen Richtung sich mit Architektur und Skulptur, mit Vasenmalerei und Kunstgewerbe befassen; sei es, dass sie als Historiker des Altertums für dessen ethische oder politische Entwicklung die litterarischen Zeugnisse an Ort und Stelle zu revidiren und mit den thatsächlichen Verhältnissen, wo es thunlich ist, zu kon-

frontiren haben; sei es endlich, dass sie den Resten des Mittelalters sich zuwenden und die einschlagenden Fragen auch für Griechenland untersuchen.

Griechenland ist aber, mit Ausnahme des Athosgebietes und einiger anderer Stellen, nicht eben reich an Bibliotheken. Griechische Handschriften von Bedeutung findet man in Europa, wohin sie besonders seit den Zeiten der römischen Eroberung in Menge exportirt wurden, entschieden mehr. Dagegen besitzt das Land noch diejenigen seiner Schätze, die es in seinem Schoße selbst verbergen und halten konnte. Zwar sind ja auch zahllose Bauwerke völlig zerstört, zahllose Skulpturen verbrannt oder geraubt worden; aber in abgelegenen oder schnell verödeten Gegenden erhielten sich, oft wenig geschädigt, oft wenigstens in wesentlichen Resten gerettet, mannigfaltige Architekturen, und über die Fundamente, Mauerzüge und Säulenstümpfe so mancher Tempelanlagen, Märkte und Hallen, die Feindeshand, Feuer oder Erdbeben niederwarf, legte sich eine Schicht von Schutt und Trümmern, unter der die zuerst herabgestürzten Statuen ein leidlich geschütztes Lager hatten; auch Werke der Kleinkunst und die Scherben von Thonwaren des häuslichen Gebrauches wurden auf diese Weise geborgen, gerade sie oft die wichtigsten Dokumente für die Beantwortung chronologischer und ethnographischer Fragen. Alle solche Zeugen des Altertums aufzuspüren, vor weiterer Verderbnis zu bewahren, sie den wissenschaftlichen Arbeiten als Material, den Kunstfreunden zum Genusse darzubieten, ist nun das Ziel der Archäologen, seitdem sich die Einsicht Bahn gebrochen hat, dass man wie in der Physik und Chemie das Experiment, so im historischen Fach die irgend erreichbaren Realien verwenden müsse. Ausgrabungen, planvolle und tiefgehende Ausgrabungen werden daher in immer weiterem Umfange unternommen; für sie werden die besten Kräfte geschult und verwendet; ihre Ergebnisse, mögen sie an Ort und Stelle oder in den Museen in Wirkung treten, entscheiden schwebende Streitfragen, werfen ihrer neue auf, eröffnen ungeahnte Ausblicke, veranlassen Arbeit auf Arbeit; und wenn sie manche Vorurteile durch die Klarheit der Thatsache vernichten, so begründen sie andere, bessere Erkenntnisse, wie sie ja auch ästhetische Genüsse schaffen und schließlich jedem kunstfreundlichen Wanderer die Zahl seiner Richtpunkte vermehren.

Ein wahrhaft imponirendes Bild bietet uns der Überblick über das, was in dieser Beziehung in letzter Zeit geschehen ist. Nachdem am Anfange unseres Jahrhunderts besonders von Engländern, Deutschen und Franzosen in Griechenland und in Kleinasien, das ja ebenfalls griechisch oder vielmehr urgriechisch war, manches entdeckt, ausgegraben und, leider oft in etwas barbarischer Weise, entführt worden war, nachdem ferner Schliemann mit beispielloser Energie und wunderbarem Finderglück, freilich auch in gewissem Sinne dilettantisch, in Ilion-Hissarlik, in Mykene, Tiryns, Orchomenos, Marathon und wo noch sonst den Spaten eingesenkt und durch seine Funde die Augen der ganzen gebildeten Welt auf die Wiedererweckung des Altertums gelenkt hatte, kurz, nachdem es gelungen war, das Interesse von Ministerien und Mäcenen an diese Frage nachhaltig zu fesseln, ist die Ausgrabung Altgriechenlands völlig planmäßig in Angriff genommen und an bedeutenden Punkten schon ausgeführt worden. Um zunächst Athen zu erwähnen: wie hat man nicht die altehrwürdige Akropolis durchforscht! Wie ist man ihren Umwandlungen bis auf den Felsen nachgegangen, und wie hat dafür jede Bauschicht herausgegeben, was ihr, wie etwa gleich nach der Perserzeit, an wunderbaren Bildwerken eingefügt war! Wie hat man den Parthenon, das Erechtheion, die Propyläen Stein für Stein befragt, und welche Aufschlüsse haben diese stummen Zeugen gegeben! Freilich nur dem verständlich, der sie nicht missversteht; aber es fehlt zum Glück nicht an solchen Männern. Wilhelm Dörpfeld, der geniale Ingenieur, zur Zeit Leiter des deutschen archäologischen Instituts in Athen, hat sich bedeutende Verdienste um die Kenntnis dieser Dinge, der Bautechnik und der ursprünglichen Gestalt, sowie der Umgebung der Akropolis erworben; erst im vorigen Winter noch hat er am Fuße des Berges neue umfangreiche Ausgrabungen veranstaltet, die ihn auf einen alten Stadtteil und auf interessante Wasserleitungen führten. Deckt seine Thätigkeit auf diese Weise immer mehr wissenschaftliches Material an wichtigster Stelle auf, so ist doch womöglich noch dankenswerter, dass er die Technik des Ausgrabens überhaupt erst erfunden, entwickelt und auf einen Stab von Mitarbeitern übertragen hat. Wie unordentlich und roh hat Wood das Artemision von Ephesos behandelt, wie planlos und wieviel mehr auf glückliche Funde als auf das völlige Aufdecken bedacht trieb Schliemann anfangs Schachte und Stollen! Dörpfeld, vom praktischen Blick unterstützt, in langjähriger Übung geschult, mit umfassenden Erfahrungen ausgerüstet und geleitet vom reinen, wissenschaftlichen Interesse, hat gelehrt, wie man Schicht nach Schicht abheben, keine undurchsucht, keine unaufgezeichnet lassen muss; wie man stets bis auf den Baugrund zu gehen hat und überhaupt keinen Stein und keine Scherbe für unwesentlich halten darf. Diese Methode wandte er an der Seite Schliemann's in Troja und Mykene an; sie ist bei der Ausgrabung von Olympia ebenfalls zur Anwendung gekommen und ist seitdem wohl allenthalben adoptirt worden.

So lässt denn die hellenische archäologische Gesellschaft in Athen weitergraben; so hat in ihrem Auftrage Herr Philios Eleusis aus dem Schutt gezogen; so haben die Schweden das Poseidonheiligtum von Kalauria-Poros aufs sauberste in seinen Grundrisslinien entwickelt. In Kürze gar nicht aufzuzählen sind die Tempel, Theater und Grabanlagen, an deren Erforschung man in letzter Zeit gegangen ist: um und in Attika sei nur an die

Bauten von Ägina, Sunion, Rhamnus, Thorikos, Eretria, im Peloponnes an Megalopolis, Lykosura, Bassae-Phigalia, Lepreon und Samikon erinnert, — überall hat die exakte Arbeit auch exakte Resultate ergeben. So schreckt man denn keineswegs davor zurück, die umfangreichsten Anlagen in Angriff zu nehmen: stehen doch Olympia, Eleusis, Troja und Pergamon als Beispiele des Erreichbaren seit Jahren da! Mit wahrhaft kühnem Mute hat die amerikanische Schule in Athen sich an Alt-Korinth gewagt. Dort deckt eine Schuttschicht bis zu 7 m Höhe den antiken Straßenboden, aber man ist daran, sie abzutragen und glaubt jetzt, die Agora gefunden zu haben. Epidauros, das ein wunderbar erhaltenes Theater mit kreisrunder Orchestra, ein Stadion mit den Ablaufschranken, die Reste der berühmten Polykletischen Tholos und des Asklepiostempels besitzt, wird allmählich mit allen seinen weitläufigen Gymnasien, Priesterwohnungen, Kliniken und Bädern durch die griechische archäologische Gesellschaft freigelegt. Zwei kaum übersehbare Aufgaben haben die Franzosen übernommen: die heilige Insel Delos, die fast ganz von den Bezirken Apollons und der Artemis bedeckt ist, und das nicht minder heilige Delphi wollen sie uns eröffnen. Augenblicklich stehen ihre Arbeiten auf Delos still; um so energischer geht man in Delphi vor, wo die Lage der Heiligtümer, Hallen, Schatzhäuser und Theater auf einem steilen Abhange die Ausgrabung einerseits erschwert, andrerseits durch die Erleichterung der Schuttabfuhr befördert. Delphi! Was hofft man nicht alles von diesem Boden, den Jahrtausende mit den reichsten Weihgeschenken bedachten und dessen heilige Unnahbarkeit lange den Räubern trotzte. Schon haben dort herrliche und überraschend neue Skulpturen sich finden lassen; noch in den letzten Wochen wurde eine lebensgroße, archaische fein gearbeitete Bronzestatue unter den Trümmern einer Wasserleitung hervorgezogen, und Tausende von Inschriften bedecken die Marmorwände der Terrassen und der Tempel.

Ebenso große und zum Teil noch größere Aufgaben beschäftigen die Ausgraber auf kleinasiatischem Boden oder harren ihrer noch dort. An Ilion und Pergamon wird nicht mehr gearbeitet und ihr Heroon von Gjölbaschi haben die Österreicher bereits geborgen. Aber die begonnenen Werke des leider uns entrissenen Humann sind noch zu vollenden oder wieder aufzunehmen: an der Ausgrabung von Priene wird mächtig geschaffen und schon ist es gelungen, seine vollständige Agora mit den anstoßenden Stadtteilen darzulegen; das nicht ferne Magnesia am Mäander mit seinem mächtigen Tempel und mit den langen, im Sumpfe versinkenden Säulenhallen des Marktes, mit seinen Mauern und dem von Hiller v. Gärtringen ausgegrabenen Theater harrt der weiteren Aufdeckung. Abermals nicht weit davon dehnt sich die Ebene von Ephesos aus: dort haben, dicht an der englischen Interessensphäre, die Österreicher sich festgesetzt und wollen in langjähriger Arbeit, für die sie jetzt ein eigenes Ausgraberhaus errichtet haben, die wesentlichsten Partieen der Stadtanlage auferstehen lassen: vor kurzem ist ihnen der Fund einer Wand mit reicher Dekoration und kostbarster Marmorbekleidung, sowie mehrerer anderer interessanter Gebäude und der Fund einer Bronzestatue geglückt. Immerhin bleibt noch manches zu thun übrig. Wer wird Samos, wer Milet, wer Sardes der Vergessenheit entreißen? Wer wird Hierapolis aus seinem weißen Kalksinter heraus meißeln? Und ferner: wer wird das kaum bekannte Innere Kleinasiens abseits der großen Straßen weiter erforschen und die antiken Stätten wiederfinden, die dann ihrer Zeit auch auszugraben wären?

Das zwanzigste Jahrhundert wird ein idealistisches sein, und daher kann es ihm an Bearbeitern dieser Aufgaben nicht fehlen. Schwerlich jedoch wird jemals eine griechische Ausgrabung die in die Augen fallenden Reize Pompeji's besitzen; sie wird stets mit ihren bescheidenen, oft fast formlosen Resten nur den anziehen, der ihr aus dem Seinigen das Fehlende mitzuteilen weiß. Daher dürften jene Tausende, die jetzt in den Orient pilgern und allmählich wohl auch in die Ebenen und Thäler Griechenlands gelangen werden, sich an seinen Ruinen bald ersättigt haben, und in großartiger Einsamkeit, freundlich nur dem Auserwählten geöffnet, werden dann die heiligen Gelände weiter ruhen.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Herrn Badrutt's „Assomptione“ und Raphael's „Sixtinische Madonna“. Vor einigen Tagen wurde von Zürich aus die Mitteilung an zahlreiche deutsche Zeitungen gesandt, der bekannte tüchtige Hotelbesitzer Herr Caspar Badrutt zu St. Moritz im Engadin habe sich mit seinem Gemälde, das dieselbe Darstellung zeigt wie Raphael's Sixtinische Madonna in der Dresdener Galerie, auf die Reise nach Deutschland begeben, um hier die „Streitfrage“ zu entscheiden, ob sein Bild oder das Dresdener das Original sei. Da die Laienwelt Dresdens und Deutschlands unter diesen Umständen durch die Annahme beunruhigt werden könnte, als sei es wirklich eine Streitfrage, ob das Dresdener Bild das Original Raphael's sei, eine Streitfrage, die möglicherweise zu Ungunsten des Dresdener Bildes entschieden werden könnte, so halte ich es für meine Pflicht, an dieser Stelle eine kurze Darstellung des Sachverhalts zu geben. Kein Bild ist litterarisch besser beglaubigt als Raphael's Madonna in der Dresdener Galerie. Jeder Dresdener kennt die Stelle in Giorgio Vasari's Raphael-Biographie, in der der große Florentiner Kunstgeschichtsschreiber des 16. Jahrhunderts von unserem Bilde spricht. „Für die schwarzen Mönche von Sankt Sixtus in Piacenza malte er (Raphael) die Tafel des Hochaltars, auf der er

Unsere liebe Frau mit dem heiligen Sixtus und der heiligen Barbara darstellte: ein wahrhaft köstliches, ja einziges Werk (cosa veramente rarissima e singolare).“ Von eben diesem Hochaltar der Kirche des heiligen Sixtus zu Piacenza nahm, wie urkundlich feststeht, der Bologneser Maler Giovannini im Auftrage eines Vertrauensmannes des sächsischen Hofes 1753 das Bild herab, um es nach Dresden zu schicken, wo es zu Anfang des Jahres 1754 ankam und mit hellem Jubel begrüßt wurde. Hatte doch seit zweihundert Jahren niemand es anders gewusst, als dass Raphael's Bild in der Kirche San Sisto zu Piacenza den Hochaltar schmückte, und schien es Vasari's Zeugnis gegenüber doch auch unmöglich, dass die Echtheit des Bildes jemals bezweifelt werden könne! Es ist wahr, Vasari war auch nur ein Mensch. Er konnte irren, wie alle übrigen Menschen. Es sind ihm sogar manche Irrtümer in seinem biographischen Riesenwerke nachgewiesen worden. Aber dass er sich bei einer so genauen Angabe, wie er sie über die Sixtinische Madonna drucken ließ, in Bezug auf einen so bedeutenden Künstler wie Raphael und in Bezug auf eine so leicht erreichbare Kirche, wie diejenige des heil. Sixtus zu Piacenza, jemals in dieser Weise geirrt, wäre erst noch nachzuweisen; es ist in diesem Falle um so undenkbarer, als er selbst erzählt, dass er vor der Herausgabe der zweiten Auflage seines Werkes ganz Italien bereist habe, um die von ihm beschriebenen Kunstwerke zu sehen, und als er an verschiedenen Stellen seines Werkes gerade in Bezug auf Piacenza eine eingehende Ortskenntnis verrät. Ja, wenn sich das Bild thatsächlich nicht in der Kirche San Sisto zu Piacenza gefunden hätte, ließe sich vielleicht darüber streiten, ob Vasari recht berichtet gewesen. Aber das Bild ist genau so, wie er es beschreibt, thatsächlich in der Kirche gefunden worden, für die Raphael es nach Vasari's Angabe gemalt hat; und dass der heil. Sixtus gerade in die Kirche dieses Heiligen und die heilige Barbara in eben diese Kirche, in der nachweislich auch sie verehrt wurde, gehörten, liegt ebenfalls so auf der Hand, dass unter kritisch geschulten Lesern auch die ärgsten Verkleinerer Vasari's nicht auf den Gedanken kommen könnten, gerade diese Angabe seines Buches zu bezweifeln. Mindestens könnte die Angabe Vasari's, dass Raphael die Madonna für die Kirche San Sisto in Piacenza gemalt habe, nach allen wissenschaftlichen Methoden der Welt nur durch einen vollgültigen urkundlichen Gegenbeweis entkräftet werden. Nur wenn von anderer Stelle der über die Anfertigung des Bildes geschlossene Vertrag oder die Rechnung über seinen Ankauf beigebracht worden wäre, müsste irgend ein Irrtum in Vasari's Mitteilung vermutet werden. Herr Caspar Badrutt hat sich nun freilich schon vor einigen Jahren daran gemacht, das litterarische Zeugnis Vasari's durch andere Zeugnisse aus dem Felde zu schlagen. Urkunden und litterarisches Material meinte er zu besitzen. Er hat es in seiner prachtvoll ausgestatteten, mit großen Kosten 1894 in Zürich gedruckten Schrift „Assomptione della Madonna“ veröffentlicht. Wer dieses Material aber nur mit halbwegs kritischem Blicke durchzusehen im Stande ist, muss unwillkürlich auf den doch wohl unrichtigen Gedanken kommen, der sonst so liebenswürdige Herr Badrutt habe sich einen Scherz mit ihm machen wollen. Herr Badrutt führt eine Schriftquelle dafür an, dass sich 1561 eine „Himmelfahrt Mariä [illegible] ohne Benennung des Künstlers im Besitze des Hofes von Ferrara befunden habe. Er zieht ein zweites Zeugnis dafür herbei, dass sich um 1596 in der Schlosskapelle zu Ferrara eine „Himmelfahrt der Madonna von Meister Girolamo da Carpi“ befunden habe. Er führt ein drittes Zeugnis dafür an, dass sich 1770 eine „[illegible] Mariä“ [illegible] der Schule Guido Reni's in der Schlosskirche zu Modena befunden habe. — Was in aller Welt, wird man fragen, haben diese Darstellungen der „Himmelfahrt Mariä“ von unbekannter Hand, von Girolamo da Carpi und aus der Schule Guido Reni's mit Raphael's Sixtinischer Madonna zu thun? Hat man jemals eine Darstellung der Himmelfahrt Mariä mit dem Christkind auf dem Arm, mit nur zwei Heiligen anstatt der zwölf Apostel und mit einer herabschwebenden Madonna gesehen? Hält es irgend jemand für möglich, dass an dem kunstsinnigen Hofe der Este zu Ferrara, wenn überhaupt, sogar schon im 16. Jahrhundert, ein Originalgemälde Raphael's, das dort sicher durch lebendige Überlieferung und persönliche Kennerschaft vor Verkennung geschützt und wie ein Heiligtum gehalten worden wäre, für ein Werk Girolamo da Carpi's, dass es später gar für ein Werk aus der Schule Guido Reni's angesehen und zum alten Eisen gethan worden wäre? Nur völlige Unkunde der Geschichte könnte auf einen solchen Einfall kommen. Gleichwohl will Herr Badrutt sein Bild, dessen Darstellung mit derjenigen der Madonna von Piacenza übereinstimmt, in allen jenen Darstellungen der „Himmelfahrt Mariä“ erkennen. Jedem anderen wird es mindestens zweifelhaft bleiben, ob jene Mitteilungen überhaupt ein und dasselbe Bild im Auge haben. Zum „alten Eisen“ müsste das Bild in Modena in der That bald geworfen sein; denn Herrn Badrutt's Bild finden wir 1841 im Hause des Verwalters der früheren estensischen Domäne Pente torre. Der Herr Verwalter Baraldi sah das Bild allerdings für eine Himmelfahrt Mariä an; und diese Unkenntnis eines Laien ist das einzige Band, das es mit jenen genannten Bildern verknüpft. Herr Baraldi wusste aber auch und schrieb es nieder, dass sein Bild nur eine Kopie, dass das Original von Raphael sei, und er fügte hinzu, die Kopie werde wohl zu Raphael's eigener Zeit angefertigt sein. Von einer Verwandten dieser Verwalterfamilie erstand Herrn Badrutt's Vater das Bild zu Ende der achtziger Jahre. Gesetzt selbst, sein Bild wäre identisch mit jenen im 16. und 18. Jahrhundert erwähnten Darstellungen der „Himmelfahrt Mariä“, so unwahrscheinlich dies auch ist, würde dann nicht für jeden unbefangenen Leser aus Herrn Badrutt's eigenen Citaten gerade das Gegenteil von dem folgen, was er aus ihnen folgert? Würden seine eigenen Nachweise nicht völlig genügen, darzuthun, dass sein Gemälde unmöglich ein Originalbild von Raphael's Hand sein könne? Ich glaube, jedem wissenschaftlich geschulten Leser würden sie genügen. Mir ist denn auch keine Besprechung des Werkes Badrutt's, der eben, wie er selbst sagt, „als Laie und in eigener Sache“ schrieb, zu Gesichte gekommen, die seinen Ausführungen zugestimmt hätte. Selbst Schweizer Zeitungen haben sich ablehnend gegen sie verhalten. In Dresden hat besonders Dr. Paul Schumann sie gebührend abgefertigt. Dadurch, dass jemand „als Laie und in eigener Sache“ eine Behauptung aufstellt, von der er obendrein eigentlich das Gegenteil beweist, wird wahrlich keine wissenschaftliche Streitfrage geschaffen. Wir haben uns also zunächst vom Standpunkt der Quellenforschung aus dagegen zu verwahren, dass es eine Streitfrage sei, ob Herrn Badrutt's Bild oder das durch Vasari beglaubigte Dresdener Bild das Original Raphael's sei. Auf Herrn Badrutt's Frage aber, wie Raphael in seiner reifsten Zeit darauf gekommen sein solle, gerade für die Mönche von Piacenza ein eigenhändiges Gemälde auszuführen, haben Crowe und Cavalcaselle schon im voraus mit der ansprechenden Vermutung geantwortet, dass der römische Kirchenfürst Antonio de'Monti, der den Titel eines Kardinals von San Sisto führte, der Vermittler zwischen den Mönchen von San Sisto und Raphael gewesen sei. Nun könnte noch jemand einwenden, dass die Stilkritik, die auf

dem lebendigen Augenschein beruht, unter Umständen doch stärker sei als alle papierenen Nachweise; er könnte fragen, ob denn das Badrutt'sche Bild nicht eine künstlerische Handschrift zeige, die derjenigen Raphael's so nahe stehe, dass es trotz des Misslingens des litterarischen Nachweises als eine Streitfrage bezeichnet werden müsse, welches der beiden Bilder das echte sei. Hierauf ist zunächst zu antworten, dass Herr Badrutt in seiner Schrift selbst zugesteht, dass noch kein Kenner — und manche Kenner haben das Bild in St. Moritz gesehen — sich für die Echtheit seines Bildes ausgesprochen habe. Ich kann hinzufügen, dass eine Reihe namhafter Kenner, die das Bild gesehen, mir mitgeteilt haben oder durch andere haben mitteilen lassen, dass das Badrutt'sche Bild sicher nur eine mäßige alte Kopie sei. Photographieen, unter denen sich eine befindet, die von dem Badrutt'schen Bilde vor dessen Herstellung durch den Restaurator Sesar in Augsburg aufgenommen, ergiebt sich aber auch bereits schlagend ein äußerer vollgültiger Beweis dafür, dass das Dresdener Bild das Original, das Engadiner die Kopie ist. Schon Paul Schumann und Ernst Neuling haben in der „Magdeburgischen Zeitung“ und in der „Weser-Zeitung“ auf diesen Umstand aufmerksam gemacht. Bekanntlich war der oberste Teil des Dresdener Bildes früher umgeschlagen worden, so dass die Stange, an der die gemalten Vorhänge hängen, die das Bild vorn abschließen, nicht sichtbar war; und bekanntlich fehlt dementsprechend die Stange auch den älteren Stichen, die angefertigt worden, ehe das umgeschlagene Stück, das dem Motiv der Vorhänge erst Halt und Natür-



Von der Madonna des Dresdner Originals (Phot. von Braun.)



Von der Madonna der Badrutt'schen Kopie (Phot. von Braun.)

Ich selbst hatte noch keine Gelegenheit, das Bild zu sehen. Man braucht aber, wie ich schon 1894 in der „Kunst für Alle“ bemerkt habe, nur die beiden Braun'schen Photographieen des Dresdener und des St. Moritzer Bildes nebeneinander zu halten, um sich von dem gewaltigen Unterschiede der beiden Gemälde in Bezug auf die Reinheit, Unmittelbarkeit und Frische der Formensprache, die Leichtigkeit und Flüssigkeit der Pinselführung, die Tiefe, Wahrheit und Fülle des Ausdruckes zu überzeugen. Die siegreiche Hoheit des Ausdruckes, die Raphael's Bild in Dresden zeigt, hat noch kein Kopist zu erreichen vermocht. Derartige Unterschiede sind schon in guten Photographieen erkennbar; und schon die Braun'schen Photographieen lassen keinen Zweifel daran, dass das Badrutt'sche Bild nur eine alte Kopie ist. Nur aus der Betrachtung der uns vorliegenden lichkeit giebt, in Dresden wieder hervorgeholt wurde. Nun, dem Badrutt'schen Bilde fehlte, wie die Photographie deutlich erkennen lässt, vor der Sesar'schen Restauration die Stange der Vorhänge; und Herr Sesar hat in einer Zuschrift an Herrn Ernst Neuling in Bremen, wie dieser mitteilt (Weserzeitung vom 29. November 1895), selbst zugegeben, dass er die fehlende Stange nach dem Dresdener Bilde ergänzt habe. Der Beweis ist in der That schlagend. Einem Meister wie Raphael konnte es nicht in den Sinn kommen, die Vorhänge in die leere Luft zu hängen. Von den Kopisten hat aber keiner gewagt, die vermeintliche Darstellung Raphael's zu ergänzen. „Für die Kritik“, fügt Neuling hinzu, „ist die Sache damit erledigt“. Kurz, von einer ganzen Reihe von Erwägungen genügt jede einzelne zu dem Beweise, dass Herrn Badrutt's Bild das Original nicht sein

kann. Wenn das Bild jetzt, wie es scheint, eine Ausstellungsreise durch Deutschland antreten soll, so muss man freilich darauf gefasst sein, noch allerlei Unkritisches darüber zu lesen zu bekommen. Es wäre sogar auffallend, wenn sich keine Laienfeder zur Verteidigung des Badrutt'schen Bildes rühren sollte. Dass aber namhafte Kenner sich gegen die Originalität der Dresdener Madonna aussprechen sollten, muss nach allem, was gesagt worden, von vornherein als ausgeschlossen gelten; und, auch vom stilkritischen Standpunkte aus betrachtet, würde das Bestehen einer Streitfrage nur anerkannt werden können, wenn berufene und namhafte Kenner die Sache des Herrn Badrutt zu der ihren machten. Bei dieser Sachlage würde eine längere öffentliche Ausstellung beider Bilder nebeneinander, wie Herr Badrutt sie „verlangt", in der That „eine Komödie" sein. Die Sixtinische Madonna ist dazu da, in stiller Andacht genossen zu werden, nicht aber in einen künstlich erregten „Streit" hineingezogen zu werden, der überhaupt nur in der Einbildung einiger Laien besteht. Von den zahlreichen Meisterwerken der Dresdener Galerie giebt es alte Kopieen. Wohin sollte es führen, wenn den Eigentümern aller dieser Kopieen gestattet würde, ihre Bilder neben den Originalen auszustellen? Etwas anderes wäre es, wenn ein solcher Kopieenbesitzer, um seinen Zweifel zu zerstreuen, nur den Wunsch ausspräche, sein Bild in Gegenwart einiger Kenner kurze Zeit neben das Original halten zu dürfen. Man würde sich dem Vorwurf der Engherzigkeit oder der Furcht aussetzen, wenn man eine solche Nebeneinanderstellung verhindern wollte. Eine Stunde würde vollkommen genügen, eine kritische Vergleichung zu ermöglichen. In diesem Sinne ist Herr Badrutt schon im Jahre 1892 beschieden worden; und diese Frage brauchte hier nicht berührt zu werden, wenn Herr Badrutt nicht schon in seiner großen Schrift über diesen Bescheid Beschwerde geführt hätte und ihm nicht jüngst in dem bekannten Londoner Blatt „Truth" ein Eideshelfer für diese Beschwerde erstanden wäre. Kein einsichtiger und aufrichtiger Kunstfreund aber wird sich dem „Verlangen" Herrn Badrutt's, eine Volksabstimmung in dieser Angelegenheit herbeigeführt zu sehen, anschließen. Es wäre, wie wenn ein Laie behauptete, nicht die Erde empfange ihr Licht von der Sonne, sondern die Sonne von der Erde, und alsdann über die Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieser Behauptung eine allgemeine Laienabstimmung verlangte. (Aus dem Dresdener Journal.)

KARL WOERMANN.

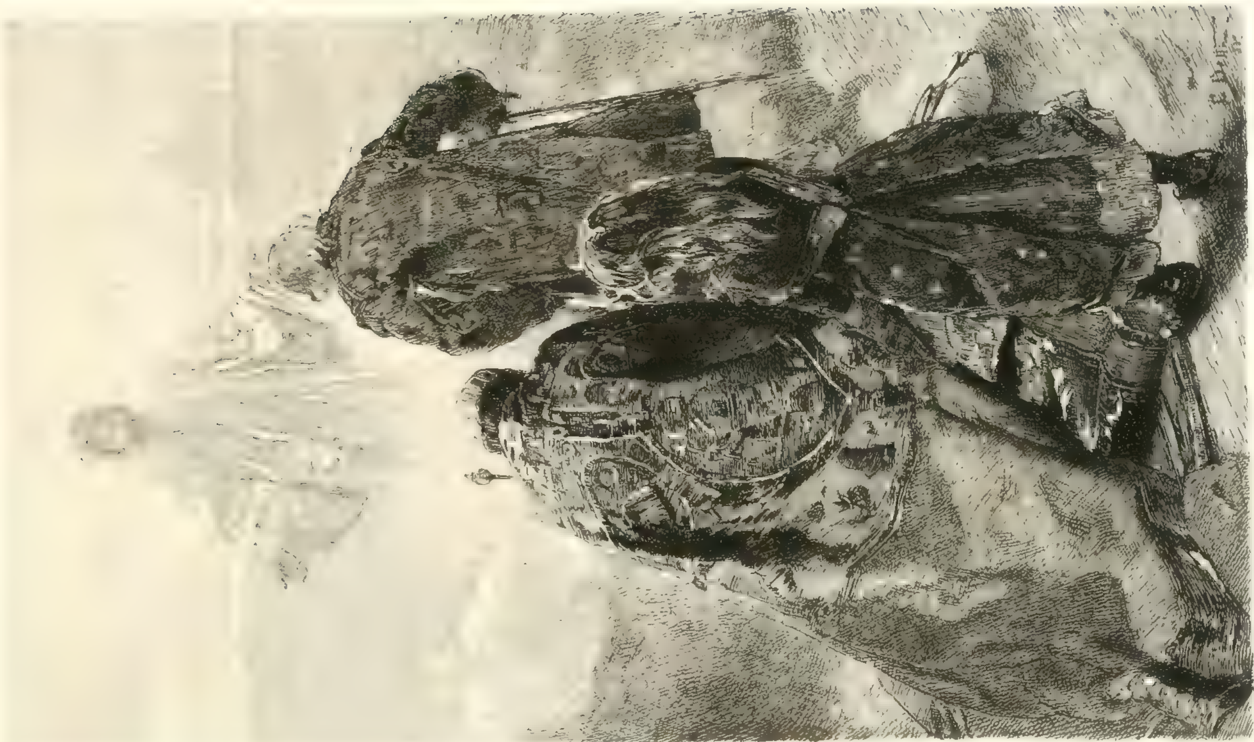
ZU DEN RADIRUNGEN.

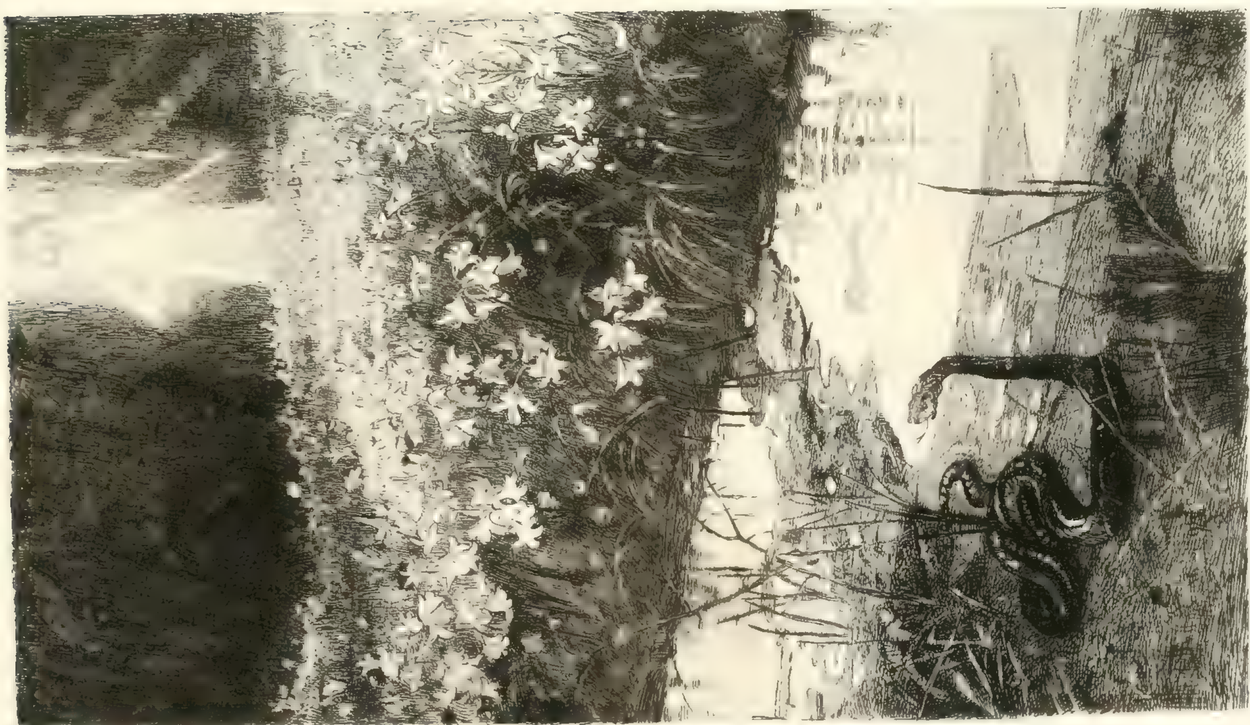
* *Die Koptin von Leopold Carl Müller*, die wir in Radirung diesem Hefte beigeben, ist eine jener typischen Frauengestalten aus dem Nillande, wie sie der allzu früh verstorbene Wiener Orientmaler so künstlerisch reizvoll und zugleich mit so überzeugender Naturwahrheit zu schildern verstand. In Wirklichkeit ein schlichtes Weib aus dem Volk, und doch ein Urbild jener monumentalen Gattung, die zu den Sphinxen der alten Ägypter Modell gestanden hat. Um das bräunliche Gesicht ist ein weißes Kopftuch gehüllt; darüber liegt ein ebenfalls lichter, etwas ins Gelbliche spielender Umhang. Eine graue Mauer bildet den Hintergrund. — Der geschickte Radirer des Blattes, *Alfred Cossmann*, geboren in Graz am 2. Oktober 1870, hat eine sorgfältige künstlerische Bildung genossen. Nachdem er in seiner Vaterstadt die Realschule besucht hatte, trat er 1886 in die Kunstgewerbeschule des k. k. österreichischen Museums ein, empfing dort den Unterricht der Professoren Minigerode, Hrachowina, Macht und Karger, und erklärte sich schließlich (1893) für das Fach der Radirkunst, in welcher W. Unger sein Meister wurde. Cossmann hat verschiedene gelungene Reproduktionen und auch einige Originalradirungen („Belauschte", „Brautwerbung", Selbstporträt) angefertigt und bewährte sich bei festlichen Gelegenheiten wiederholt als ebenso erfinderischer Zeichner wie sinniger Poet.

Die Flügelbilder des Triptychons vom Sündenfall von *Ludwig Dettmann* sind wir unseren Lesern noch schuldig. Das Mittelstück erschien mit der Studie von Alfr. Gotth. Meyer im 11. Heft des vorigen Jahrganges, von *Fritz Krostewitz* radirt; es stellt in realistischer Weise die Erfüllung des alten Fluchs dar, der auf den Sündenfall folgte: „Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen, bis dass du wieder zu Erde werdest, davon du genommen bist". In den Seitenbildern ist die Überwindung der Sündenschuld und die Erlösung von dem Fluche durch den Gottessohn allegorisch dargestellt.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.







E. SCHULTZE-NAUMBURG. Am Klavier.

DIE AUSSTELLUNG DER SECESSION IN MÜNCHEN.

MIT ABBILDUNGEN.

I.

S ändert sich mit den Jahren nicht allein das Bild der Ausstellungen, sondern auch die Art der Kunstbesprechung. Noch zu Anfang der 90er Jahre wurde der ruhigste Beobachter, der nur Chronist sein wollte, wider Willen hineingezogen in die Kampfesstimmung, die in den Lagern der Jungen und der Alten herrschte, und es gab keinen, der seinem Vorsatz, neutral zu sein, ganz getreu geblieben wäre. Eine Fülle von neuen ungewohnten Erscheinungen trat auf, die zur Parteinahme reizten, und je grotesker sich die einen gebärdeten, desto lauter riefen die andern die alten Götter an. Aber nicht allein die Presse war es, die sich in der Weise beteiligte, sondern auch dem Publikum machte die Sache Spaß. Welches Ereignis war damals in München der Eröffnungstag im Glaspalast! Keiner, der auf guten Ton hielt und dort nicht in den ersten Tagen seine Karte abgegeben hätte. Und welche Kontroversen knüpften sich an die Besuche; die Familien und Stammgäste im Café schieden sich mit pro und contra in zwei Parteien, der „Spottvogel“ war das Ereignis des Tages.

Wie still ist es dagegen heut geworden! Zu Ende ist der große Jahrmarkt, auf dem man sich so gut amüsirte, die große Variété ist zum Tempel hinausgejagt, — was soll man noch in den Ausstellungen? Sie sind langweilig geworden. Losgelöst hat sich die Kunst von dem, was ästhetisch Unerzogenen Interesse bieten konnte; da prangen keine bunten Panoramen mehr, auf denen die Hetäre als Kypris dem Meere entsteigt und hundert schöne Athenerinnen ihre verführerische Nacktheit preisgeben, keine gruseligen Greuelscenen, kein „Historienbild“ mit der verwesten Leiche der Königin, der die Höflinge huldigen müssen, keine bluttriefenden Gladiatoren mehr, keine Odalisken, die umgebracht werden, — nicht einmal mehr die famose Species der „modernen Bilder“ giebt es noch, auf denen die faustdicke Farbe reliefartig aufgetragen war und deren unsagbar blöde Gestalten zur Zielscheibe von guten und schlechten Witzen dienen konnten; nur in den Fliegenden Blättern spuken die noch, aber ganz ohne Grund. Also was soll man noch in den Ausstellungen? Sie werden ohne Aufsehen eröffnet, kaum noch honoris causa bekümmert man sich um sie und nur der Künstler und Kunstfreund sieht

ihnen mit der alten Spannung entgegen. Oder auch diese nicht?

Man sagt, die Leute seien ausstellungsmüde. Allerdings, ein gesunder Boden wird der Kunst durch jene Veranstaltungen nicht bereitet, aber sie sind doch ein Surrogat. Ich glaube, dass niemand bezweifelt, dass es ein naturgemäßeres Verfahren wäre, wenn die Amateurs die Werkstätten aufsuchten, die Kunsthändler ihren Namen mit Recht trügen, und bei ihnen die kleinen, ganz intimen Ausstellungen stattfänden. Ganz gewiss würden sich dabei Kunst und Künstler wohler fühlen, aber zu diesem Arrangement gehört auch der dritte im Bunde, das Volk. Und da das seine Beteiligung dankend ablehnt, die Plutokraten die Kunst für Luxus halten, die sich nur die reichsten unter ihnen gestatten dürfen, sucht diese den Weg der Selbsthilfe, indem sie das Mittel der Neuzeit, die Reklame, benutzt und sich dadurch aktuell zu machen sucht. Das alles sahen die Schöpfer der Secession sehr gut ein und sie suchten zu bessern, was zu bessern ist: die Ausstellungen so zu arrangiren, dass sie den größtmöglichen ästhetischen Genuss bereiteten. Aber Ausstellung bleibt Ausstellung, und sie werden ewig den nur zu gerechten Vorwurf mit den Museen teilen müssen, dass sie Stapelplätze, aber keine lebendigen Pflanzstätten der Kunst sind.

Ausstellungsmüde? Man ist in nicht höherem Grade ausstellungsmüde, als man von jeher museumsmüde war. Und das wird bleiben, so lange nicht ein besserer Modus für den Verkehr zwischen Volk und Kunst gefunden ist. Aber trotzdem ist die Zahl der Esoteriker im Steigen begriffen. Die Übung thut viel in allen Dingen, auch in ästhetischen, und dass stets wachsende Kreise sich dieser Übung unterziehen, ist ein Zeichen, das doch zu gewissen Hoffnungen berechtigt. Die wenigen Kunstfreunde sind geübter als vor einem Jahrzehnt, nur kann ihre geringe Zahl nicht den Boden bereiten, den die Kunst braucht — und all die Pseudo-Amateurs, die uns eines Tages zu erwachsen schienen, sind spurlos von der Oberfläche verschwunden; man kümmert sich heute soviel um Secession und Glaspalast, wie man sich in zwei Jahren um den letzten Zarenbesuch in Deutschland kümmern wird. Das sind Interessen von ehemals, die für das Heute gar keine Rolle mehr spielen.

Und ähnlich, wie's dem Volke geht, geht's auch der Kritik. Die Menge der Tagesblätter führen aus alter Redaktionsgewohnheit die Rubrik der Kunstkritik weiter, ihren Mitarbeitern wird es aber immer schwerer, ein einfaches pro oder contra zu ergreifen; — zu einem, wenn auch ganz mittelmäßigen Kampfbild Stellung zu nehmen, ist nicht schwer, — den roten Faden der Entwicklung zu finden, gelingt ihnen nicht und so werden sie immer verwirrter. Das Publikum liest's ja übrigens doch nicht. Und doch, gerade so, wie der ungesunde Modus der Ausstellungen, der als Ausweg übrig bleibt, zunimmt, mehren sich die Kunstbesprechungen, die ja im Grunde nur ein gleicher Ausweg, kein gesunder Zustand sind. Und ähnlich, wie die Ausstellungen durch die Secession bis auf den möglichen Grad reorganisirt worden, scheint eine Reorganisation in die Kunstbesprechung der vornehmeren Blätter einzudringen, die dem hellen Licht einiger zündender Geister zuzuschreiben, die man heute aus lauter Dankbarkeit verlästert. Hunderte von guten Interpreten sind entstanden, die heute beredt auf unsere Kunst hinweisen, — können sie alle zusammen das bereiten, was unserer Kunst fehlt, einen gesunden Boden? Und wenn man da und dort gedruckt liest: nur an einer guten, sachlichen Kritik liegt's, so halte ich das für Unsinn.

Das sind so im Allgemeinen die Empfindungen, die man von den Besuchen der Ausstellungen mit sich nimmt. Doch was hilft alles? Es wird weiter ausgestellt werden müssen und wir wollen froh sein, wenn allmählich das, was die Secession bei sich und bei andern Korporationen erreichte, immer mehr zur allgemeinen Norm werden wird.

Auch dies Jahr ist der Eindruck der Secession kein sehr verschiedener von dem des Vorjahres, weder was In- noch was Ausland anbetrifft. Die großen Züge kehren doch immer eine Zeitlang gleich wieder und nur kleine Verschiebungen lassen sich konstatiren. Das allgemeine Losungswort ist Ruhe, Ruhe. Man unterstreicht nicht mehr so den Modernen, lernt wieder willig von den alten Meistern, soweit sich das mit den selbständigen Ausdrucksmitteln, die die Kampfzeit hervorgebracht, vereinigen lässt. Worin diese bestehen, braucht man heute nicht noch einmal zu beleuchten; wer Ohren zum Hören gehabt hat, weiß es. — Die Aufgaben sind nicht mehr einseitig koloristische, das zeichnerische Element dringt als Reaktion mehr und mehr in den Vordergrund, und mit ihm eine stets wachsende Anteilnahme an den Gebilden der Phantasie. Die skandalsüchtige Kunst des Plebejertums ist vollkommen überwunden und alle, nicht nur die Künstler ersten Ranges, wissen, dass die Kunst ihrem Geiste nach vornehm ist. Es ist mir gänzlich unverständlich, wie Leute, denen die Wahrheit über den Fanatismus geht, heute noch als das Charakteristische in der Secession die krankhafte Sucht, mit Neuem und Gesuchtem aufzufallen, sehen können, denn gerade die einzelnen Ruhestörer bestätigen als Ausnahme die Regel. Es ist zwar noch manches Gärende, etliches, was nicht im Aufsteigen ist, da, aber die weitaus größte Mehrzahl hat ehrliche Ziele. Der Ansatz zum Ausreifen ist allgemein, — der Ansatz; denn die weiteren Bedingungen dazu können sich nicht die Künstler schaffen: die warme Sonne, in der sich die Trauben röten, — aber mit dem Ansatz zur Reife haben auch die rapiden Fortschritte, die allein das Wachstum bringt, aufgehört. Man muss sich erst mit dem Neuen, was jetzt so reichlich gebracht wird, ganz auseinander zu setzen haben.

Begleite man mich zum Beleg für das Gesagte auf

einen kurzen Rundgang durch die Ausstellung. Beginnt man seine Wanderung im großen Hauptsaal, so hat man beim Eintritt ein mittelgroßes, in starken, tiefen Farben und teppichartiger Wirkung gehaltenes Bild zur Rechten: Rachegöttinnen, die den Verbrecher zu Tode hetzen. Es ist von *Stuck*, und bei ihm ist es kein Wunder, dass es das Gegenteil von einer mühsam ersonnenen und korrekt ausgeführten Allegorie ist, die man wohl leicht versteht, die aber kühl lässt bis ans Herz hinan, sondern den Eindruck einer mit mächtiger Faust niedergeschriebenen Vision macht. Das ist nicht die geringste Ursache des fascinirenden Reizes, den Stuck stets ausübt, dass er wie heraus aus einer Naturgewalt, die alle Fesseln sprengt, malt. Gerade das bildet den Zauber, dem sich die wenigsten entziehen können. Stuck ist ein Künstler, der ganz auf eigenen Füßen steht, nie verwendet er Typen, die er in der schon vorhandenen Kunst findet, sondern das Leben bietet ihm die Anregung. Und wenn er auch außer seinen Porträts fast nie unmittelbar ein Stück Natur wiedergiebt, so ist doch ein jeder Strich von ihm mit Beobachtung gesättigt, die er dann in seine Handschrift zwingt. Für alles findet er wie von selbst den knappsten, oft direkt stilisirten Ausdruck. Und das ist auch da der Fall, wo er direkt vor dem Modell steht, wie bei dem entzückenden Pastellkopf einer jungen Frau, der mit meisterhafter Einfachheit hingeschrieben ist.

Links von Stuck hängt ein großes Werk *Uhde's*. Ein glücklicher Umstand bei Uhde's neueren Arbeiten scheint es mir zu sein, dass das Zusammenziehen der christlichen Mythe mit unserer Zeit immer weniger aufdringlich wird, dass er Bilder schafft, die gleich weit von archaistischer Konstruktion wie von sklavischer Kopie der Wirklichkeit entfernt sind, sondern in denen nur noch das rein Menschliche zum Ausdruck kommt. Und das tritt bei den allerdings oft unschönen Typen auf der „Predigt am See“ so stark hervor, dass, wer an ihnen Anstoß nehmen sollte, doch das seelische Leben, das ihnen innewohnt, nicht leugnen kann. Und das steht doch wohl höher als die rein formale Schönheit, die meist billig zu erreichen ist. In noch höherem Grade ist das bei den „Weisen aus dem Morgenlande“ der Fall, die in Bezug auf harmonische und sympathische Gesamtstimmung in Uhde's Werk fast ganz unerreicht dastehen. Dass Uhde stets ein ganzer Meister seines Handwerks ist, das nur nebenbei.

Höcker's „Ausklingender Tag“ ist eines von den Kunstwerken, das die Richtung bezeichnet, wohin der wesentliche Teil unserer Kunst heute steuert: von der zuerst wirklichkeitsgetreuen, dann tiefer empfundenen Darstellung der Natur zum freien Gedicht über dieselbe, in dem man nur noch die Seelenzustände, die man in ihr durchlebt, festzuhalten sucht. Ähnlich wie *Herterich*, der in seinem „Sommerabend“, weit mehr als ein Genrebild, ein Liebespaar darstellend giebt, sondern ungemein feine Stimmungen zu erwecken weiß, die er zum größten Teil durch seine farbigen Mittel erreicht. Herterich ist einer der größten Koloristen, die wir besitzen, wenn er auch, oder vielleicht weil er jeden bunten Tönen aus dem Wege geht und sein Ziel nur in der Verfeinerung der geringsten Kontraste sieht. Das Prinzip, nach dem er malt, ist im Grunde das der Pointillisten, nur mit dem Unterschied, dass das, was bei diesen eine bis zur äußersten Konsequenz durchgeführte Marotte war, hier rein künstlerisch verwendet und abgeklärt erscheint, dass es der, der nichts von malerischer Technik weiß, nicht bemerkt, und er nur, wenn sein ästhetischer Sinn genug gebildet ist, dass er auf solche farbigen Reize reagirt, in Verwunderung über den seltsamen Schmelz und die Leuchtkraft der Farbe gerät, durch die das Bild im ganzen Saal auffällt. Herterich erzielt das durch das stete Nebeneinander der Komplementärfarben, die bis zu gewissem Grade unvermischt — doch unbemerkbar — nebeneinander stehen und dem Bilde dieses farbige Leben verleihen. *Samberger's* Porträts nehmen eine Wand für sich in Anspruch. Samberger's Kunst wird oft mit der Lenbach's verglichen, wobei der erstere allerdings an Schärfe der Beobachtung nachstehen muss, aber an Größe des Stils Lenbach eher über ist. Allerdings birgt sein Verfahren, nur die allerwesentlichsten Momente des menschlichen Antlitzes zusammenzufassen und zu vergrößern, so sehr es rein künstlerisch auch anzieht, die Gefahr in sich, die jedes Abweichen von der Natur mit sich bringt: eine Manierirtheit, die bei Samberger zwar zumeist noch entzücken kann, manchmal aber schon den Grad streift, wo sie den Genuss trübt. Und gerade das Bildnis verlangt ja den engsten Anschluss an die Natur. *Habermann,* der nervöse, in tausend Dingen sich versuchende, stets unbefriedigte, wird mit einmal klar, einfach und bedeutend, wenn er sich dem Porträt zuwendet. Sein Herrenbildnis ist von ebenso wuchtiger Kraft wie malerischem Reiz, welches beides auch schon die 1875 entstandene, in der Farbe allerdings noch ganz im braunen Ton befangene Studie eines Mönches zeigt.

Wandert man so von Bild zu Bild, so wird man noch auf gar viele interessante Persönlichkeiten stoßen. Wie dort z. B. *Dill,* der in seinem Aquarell der Natur thatsächlich ganz neue Reize abzugewinnen weiß und in dieser neuen Technik erst so recht sich selbst gefunden zu haben scheint, worauf ich anlässlich seiner Kollektion auf der Frühjahrsausstellung schon hinwies. *Volz* weiß in seiner Grablegung die neuen Ausdrucksmittel in strenge Form zu bringen und seine Farbe dem feinsinnig anzupassen. Volz war von jeher vorwiegend Zeichner und hatte sich als solcher schon seinen Stil gebildet, als die allgemeinen Ziele noch ganz auf die Bewältigung des koloristischen Programms gerichtet waren; jetzt treffen seine Bemühungen mit den zeit-

lichen zusammen. *A. Keller's* „Glück“ zeigt ihn auf neuen Wegen. Er sucht hier die Idee des Glücks in frei erfundenen Gestalten zu verkörpern: die Glücksfee, welche über Nacht kommt und jung und strahlend vor dem Fenster erscheint, aus dem das Menschenpaar, welches erstaunt und als könnte es die Erscheinung nicht fassen, herausschaut.

Ein Bild, das sich die Gegner der Secession sehr zu Nutze machen, ist *Exter's* Kreuzigung. Es ist theaterhaft aufgebauscht und zeigt nicht die schlichte Ehrlichkeit, die sonst den Werken der Modernen eigen. Zudem ist es für das Bild nicht günstig, dass alle sofort an die Stuck'sche Kreuzigung errinnert werden, gegen deren monumentale Größe die Exter'sche schwächlich, ins Groteske verzerrt wirkt, so dass viele wohl die großen malerischen Schönheiten, die trotz alledem darin sind, übersehen. Denn das darf man nicht vergessen, dass Exter, wenn er will, d. h. wenn er das malte, was ihm liegt und sich dabei Mühe giebt, ganz Hervorragendes leisten könnte, da er eins der vielversprechendsten Talente ist, die die Jüngeren überhaupt besitzen. In dem kleinen Bilde Adam und Eva giebt er eine bessere Probe davon, wessen er fähig ist, als in dem so ungeheuer prätentiös auftretenden Monumentalgemälde.

Ich habe nun noch eine große Anzahl von ausgezeichneten und guten Werken zu nennen, die auf geradem Wege auf ihr Ziel, mag es höher oder niederer gesteckt sein, losgehen. Da sind noch viele Porträtisten, die malen können und genug psychologischen Blick haben, um mehr zu geben, als das Animalische. *Fehr, Balmer, Kurowski* gehören zu den besten, *Borchardt's* Studienkopf ist eine Leistung von seltener malerischer Verve. Hervorragend sind auch die Arbeiten des Deutsch-Engländers *Sauter*. Von den übrigen Figurenmalern fallen am meisten auf: *Georgi,* der eine Nymphe im abendlichen Walde von einem Faun belauschen lässt, *Putz* mit seiner „Vanitas“, die er durch eine liegende, nackte Frauengestalt verkörpert, *Slevogt,* dessen Totentanz vielleicht zu den unfertigsten und deshalb meist angegriffenen, aber auch zu den allerinteressantesten Arbeiten gehört. Slevogt's Kunst ist rassig, und deshalb kann sie nur Freunde oder Feinde haben, nie aber kalt lassen. *Hass, Zwintscher, Hierl-Deronco, Wislicenus, Unger, Eichler, Jauß, Jank* — das sind alles Namen, denen man nur mit eingehenden Besprechungen gerecht werden kann und die diese auch vollkommen rechtfertigten. Von den Landschaften, die stets nicht die kleinste Aufmerksamkeit auf sich zogen, sind es diesmal besonders *Kalkreuth,* dessen Garten nach dem Gewitter mit dem Regenbogen die Pinakothek erwarb, *Kuehl,* der einzelne kleinere aber süperbe Impressionen aus Elbflorenz sandte, *Riemerschmidt* mit seinem „Garten des Paradieses“, der zusammen mit seinem Rahmen eine geschmackvolle Dekoration bildet, *Keller-Reutlingen,* von dem unser Heft ebenfalls eine kleine Probe enthält. *Böcklin* zählt zu den Klassikern; außer einer Skizze zu seiner „Meeresbrandung“ finden wir noch die gleichfalls hier reproduzirte „Nacht“. *Thoma's* Wasserfälle bei Tivoli, *Bartels'* virtuose Marinen, *Zumbusch's* feinsinniges Bild „Einsames Land“, *Poetzelberger's* Blick über ein badisches Thal, B. Becker's Abendlandschaft — das sind eine Reihe von Namen, die mir aus der Fülle aufs Geratewohl einfallen, ohne diese damit auch nur annähernd vollzählig genannt haben zu wollen.



P. W. KELLER-REUTLINGEN. Bei Bruck.



GIOV. SEGANTINI Liebespaar.

Was das Ausland anbetrifft, so bietet es viel Interessantes, einiges Ausgezeichnete, doch ist das Ausgestellte nicht im stande, ein eigentliches Bild von dem Kunstleben der einzelnen Länder zu geben. So vorzüglich z. B. die einzelnen Schotten auch sind, so hat sich doch mit der Zeit — Dank den guten Verkaufschancen bei uns — zu viel Ware eingeschmuggelt, was allerdings wettgemacht wird durch jene Künstler, die uns nun schon seit Jahren als die eigentlichen Vertreter der schottischen Kunst galten. So sind *Lavery* und *Guthrie* durch Porträts vertreten, denen wir in ihrer schlichten Vornehmheit und diesem meisterhaften Können kaum eines zur Seite setzen dürfen, wie auch einzelne, diesmal aber eben nur vereinzelte Landschaften, wie die von *Paterson, Stevenson, Morton* etc., die schottische Kunst von ihrer besten Seite zeigen. England ist im Wesentlichen nur durch *Brangwyn* und *Herkomer* repräsentirt; der erstere zeigt sich durch sein farbenfreudiges Werk (orientalische Mutter), dessen Töne in seiner bekannten breiten Manier eingesetzt sind, von seiner besten Seite, während man bei den hohen Ansprüchen, die man doch an einen Herkomer stellen muss, im besten Falle von Stillstand reden kann. Man denkt vor seinen neueren Arbeiten, dass er manchmal in dem Bestreben, es seinem Publikum recht zu machen, etwas zu weit geht. Die Franzosen, die sich zumeist erst nach Schluss der Salons eingestellt, haben wenig gebracht, was die Reise nach Deutschland rechtfertigt, — das Beste davon ist von Ausländern, wie die drei herrlichen Bilder von *Thaulow*, der wohl zu den feinsten aller existirenden Landschafter zu zählen ist, das wundervoll zarte Damenporträt von *Gandara* oder die originellen Arbeiten gleichen Genres von dem Amerikaner *Alexander*. Das Beste, was von Franzosen selbt kam, ist wohl das ganz herrliche Damenporträt *Carrière's*, dessen weiche Manier, die alles wie durch einen Schleier sehen lässt und von der wir schon verschiedene schöne Proben in Deutschland sahen, ihm hier zu einer Meisterleistung gedient hat. *Blanche* ist als ein raffinirt geschmackvoller Porträtist noch zu nennen, der sich zumeist junge Mädchen und Frauen zum Motiv wählt und bei ihrer Darstellung eine eigentümlich sensible Grazie entwickelt.



V. VALLGREN. Aschenurne.

Holland, das kleine Holland, scheint über eine Legion guter Bilder zu verfügen; überall ist es gleich gut und gleich zahlreich vertreten, und Belgien assistirt ihm dabei. Schon seit Jahren ist das in allen Berichten überall gern bestätigt worden, und gewöhnlich hieß dann der Nachsatz: ein wenig langweilig sind sie doch. Auch ich brauche den holländischen Saal nicht näher zu beschreiben, es genügt, wenn ich das nenne, was aus dem gewohnten Rahmen desselben herausfällt: des Mystikers *Khnopff* seltsam weltentrückte Gesichte, die man, ohne sehr weitschweifig zu werden, schwer beschreiben kann; außer seinen zarten Figurenbildern hat er diesmal noch eine ebenso zarte Landschaft — ein stilles Wasser — gesandt, die, trotz ihrer einfachen Ungesuchtheit, durch ihre Ruhe etwas so Fascinirendes hat, dass man sich ihrem Zauber nicht entziehen kann. Sehr auffallend ist das große oder besser gesagt ungeheuer lange Bild von *Léon Frédéric* „die Lebensalter der Bauern“, in dem trotz seines an Starrköpfigkeit grenzenden, erbarmungslosen Naturalismus der, welcher die spätere Entwicklung Frédéric's kennt, schon den Ansatz zu dieser zu bemerken glaubt; denn in dem selbstlosen Aufgehen in der Natur liegt schon etwas von der tiefen, mystischen Versenkung in dieselbe, wie sie neue Bilder von Frédéric zeigten.

Italien hat diesmal einiges recht Gute zur Secession beigesteuert. Hinter der eleganten Routine, die fast allen Italienern angeboren scheint, steckt diesmal doch ein gut Teil mehr Ernst als bei den Arbeiten, die sie sonst für Deutschland übrig zu haben belieben. *Tito, Bezzi, Zezzos*, das sind Maler, die ihr Handwerk

prächtig beherrschen und, wenn auch nicht tiefe, so doch wertvolle und anmutige Werke schaffen. Etwas Tänteldes haftet ihnen aber stets an, und der einzige, der davon ganz, aber auch ganz frei ist, ist *Segantini*, eine imposante Erscheinung in der modernen Malerei, der sich in seinen Werken, die schon in der Frühjahrsausstellung aufgestellt waren, sicherlich als der selbständigste, vielleicht größte italienische Meister unter den Lebenden zeigt, so weit wir das in Deutschland zu beurteilen vermögen.

Andrée's und Nansen's Landsleute sind nur ganz vereinzelt vertreten, aber das Wenige, was sie senden, ist gut, ja ausgezeichnet. Sie verstehen es Respekt einzuflößen, diese Skandinavier; sie können malen und gehen jeder Konvention in weitem Bogen aus dem Wege. *Zorn's* Selbstbildnis bildet dafür den besten Beleg; wenn man von demselben spricht, kommt einem unwillkürlich das sonst nicht gerade schöne Wort schneidig in die Feder. Ich glaube nicht, dass das Bild entstanden ist in der Absicht, ein Bildnis im eigentlichsten Sinne zu malen; Zorn blickte in den Spiegel, sah da ein Stück Natur, von dem er selbst ein Stück bildete, und malte das mit seinem verblüffend sicheren Können rasch herunter und zwar so ehrlich und wahr, wie das jeder rechte Maler thut. Und da bei dieser Studie ein schönes Stückchen Malerei entstand, steckte er's in einen Rahmen und schickte es in den Salon, und wir danken ihm dafür. *Liljefors*, der die moderne Kunst um ein Kapitel erweiterte, die Jagdmalerei, hat ein kleineres Bild, Nest mit jungen Falken, geschickt, das gleichermaßen das Entzücken der Tierfreunde wie der Künstler bildet. *Larsson* ist mit einem groß und eigenartig komponirten Kain und Abel vertreten. — Auch ein paar Russen haben sich eingestellt, die sich als solide und ehrliche Naturalisten vorstellen.

Es ist dies die letzte Ausstellung im Bau an der Prinzregentenstraße. Es war die Burg, in die sich die neue Kunst in Deutschland verschanzte und von der aus sie sich dasselbe eroberte. Mit dem Zugeständnis alles dessen, was man vor vier Jahren forderte, öffnet sich jetzt die Pforte, und die Secessionisten können mit gutem Gewissen sagen, dass sie Sieger geblieben sind auf der ganzen Linie. Und doch wird es jedem ihrer Freunde leid thun, ihre erste selbstgeschaffene Heimstätte, die man allgemein als mustergültig anerkannte, fallen zu sehen. Möge der Wunsch in Erfüllung gehen, dass, sollte die Zeit kommen, in der die Vereinigung als solche ihre Mission zu Ende geführt hätte, doch stets ihr Geist, der in selbstlosem Ringen für ideale Güter bestand, noch lange in der deutschen Künstlerschaft fortlebe, und dass man es jenen nie vergesse, was sie dereinst gethan, als sie im Kampfe gegen alle die erste Hochburg der neuen deutschen Kunst gegründet! *PAUL SCHULTZE-NAUMBURG.*

ALTARWERKE IN DÄNEMARK AUS DEM SPÄTEREN MITTELALTER.

MIT ABBILDUNGEN.



WENN der Kunstentwicklung in den nördlichen Gegenden Deutschlands von Seiten der Wissenschaft bisher nicht das gleiche Interesse entgegengebracht worden ist, dessen sich die Kunstgeschichte Süddeutschlands seit lange erfreut, so hat diese Thatsache ihren Grund in der ungleich geringeren Zahl — von gänzlichem Mangel kann nicht die Rede sein — großer, wahrhaft schöpferischer Individualitäten unter den niederdeutschen Künstlern. Einen Dürer und Holbein, einen Peter Vischer hat Niederdeutschland nicht hervorgebracht und ein Tilman Riemenschneider hätte es in seiner nördlichen Heimat schwerlich zu der Meisterschaft gebracht, die wir an seinen Werken nicht genug bewundern können. Eine Wissenschaft also, die sich lediglich den Zweck setzt, die Entwicklung der Kunst von Stufe zu Stufe zu verfolgen, diese Entwicklung gleichsam aus sich selbst heraus zu erklären, eine solche Wissenschaft mag über die mehr massenhaften als speciell kunstgeschichtlich bedeutsamen Hervorbringungen des niederdeutschen Kunstsinnes immerhin mit wenigen Worten, mit einer kurzen Erwähnung hinweggehen. Einen nachhaltigen Einfluss auf die Kunstentwicklung Alldeutschlands oder gar über Deutschlands Grenzen hinaus auf die Entwicklung anderer Kunstgebiete haben die niederdeutschen Meister und ihre Erzeugnisse selten oder nie gewonnen. Und anstatt nur seinen eigenen Eingebungen zu folgen und der Kunst seines Landes eine selbständige Richtung zu geben, hat selbst ein Hans Brüggemann, wohl der einzige unter den älteren niederdeutschen Künstlern, den wir auch in kleineren, für die Hand des Laien bestimmten Kompendien der Kunstgeschichte gelegentlich etwas ausführlicher behandelt finden, bei seinem großen Zeitgenossen Albrecht

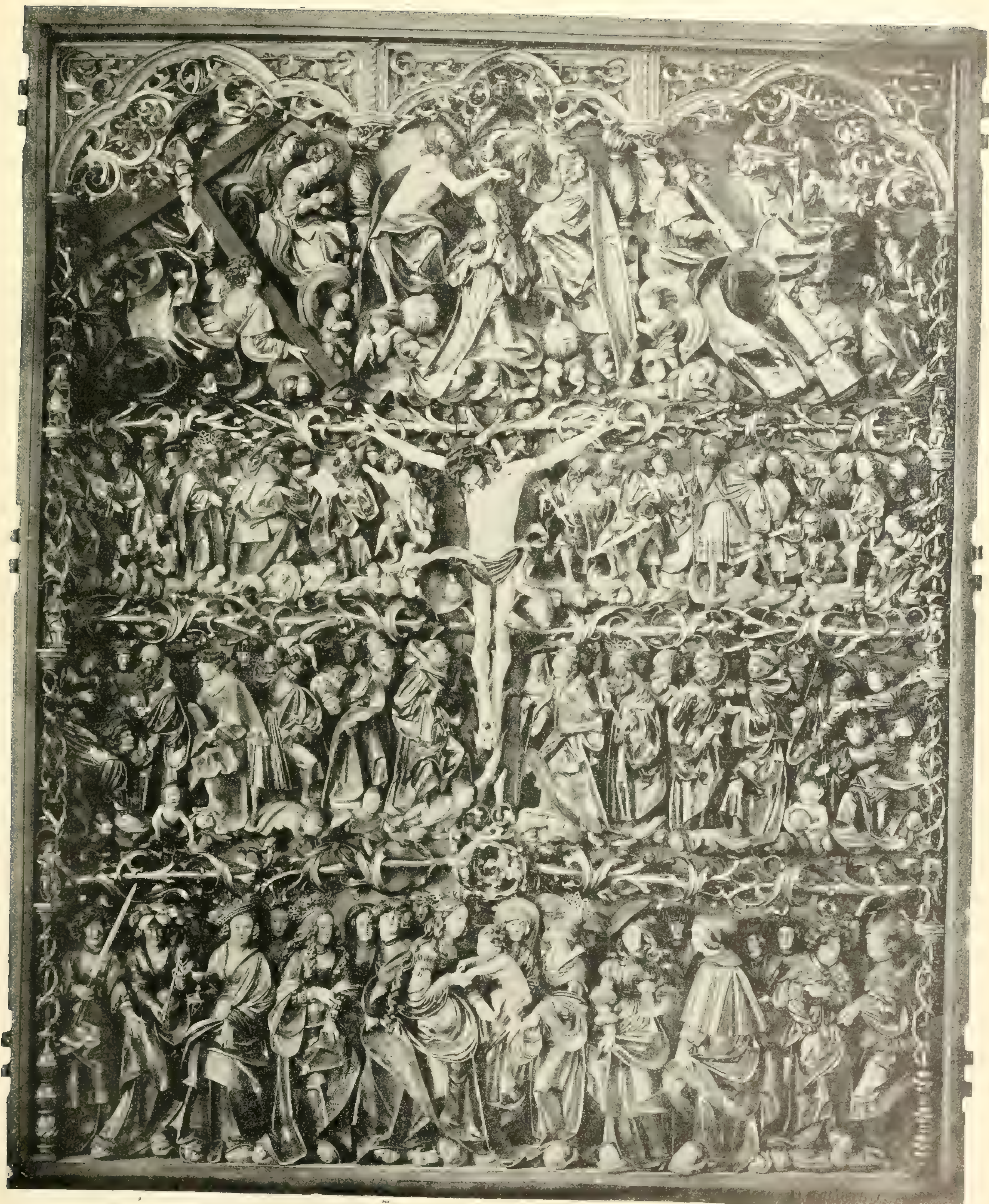
Dürer kleine Anlehen zu machen sich nicht entschlagen können.

Sobald man aber die Kunstgeschichte unter einem höheren Gesichtspunkte betrachtet, sie als einen der wesentlichsten und wichtigsten Abschnitte der Kulturgeschichte auffasst, gewinnen auch die Erzeugnisse der niederdeutschen Kunst, insbesondere des Mittelalters, eine erhöhte Bedeutung. Wo es sich darum handelt, festzustellen, wie das geistige Leben in den verschiedenen Gegenden unseres Vaterlandes beschaffen war, welche Unterschiede in den Äußerungen dieses Lebens zwischen dem Norden und Süden, dem Osten und Westen bestanden und durch welche Verhältnisse geographischer, politischer oder wirtschaftlicher Art diese Unterschiede wiederum bedingt wurden, — und auf ein Erkennen alles dessen zielt doch die historische Wissenschaft im letzten Grunde ab — da wird man auch eingehender Forschungen und genauer Kenntnisse über die Kunst des ganzen nördlichen und östlichen Deutschlands nicht entraten können. Weiß doch zudem jeder, der Norddeutschland, seine stattlichen alten Bauten und Kirchenschätze, den Reichtum der wohlhabenderen, niederdeutschen Landbevölkerung an prächtig geschnitzten Truhen und Schränken und an allerlei Prunkgerät auch nur oberflächlich kennt, zur Genüge, einen wie wesentlichen Faktor im geistigen Leben das Kunstempfinden auch hier zu allen Zeiten gebildet hat.

Zwar ist das Gesagte keineswegs so zu verstehen, als ob auf dem Gebiet der niederdeutschen Kunstforschung bisher so gut wie nichts gearbeitet worden sei. Köln z. B., das mit dem deutschen Niederrhein und Westfalen zusammen eine vom übrigen Niederdeutschland zu sondernde Stilprovinz bildet, hat von Anfang an so gut wie die süddeutschen Schulen Sitz und Stimme in der deutschen Kunstgeschichte gehabt und viel für Verbreitung und Erweiterung der Kenntnis seiner Denkmäler gethan, und in gleichem Sinne ist neuerdings auch die Forschung über Lübecker Kunst — ich erinnere namentlich an die Veröffentlichungen von Milde und Deecke, sowie an Adolph Goldschmidt's „Lübecker Malerei und Plastik bis 1530" — emsig thätig gewesen; freilich nicht mit ganz dem gleichen Erfolge: ein Niederschlag dieser Forschungen in umfassenderen Darstellungen der Kunstgeschichte ist bisher nur mangelhaft erfolgt. Noch weniger hat die allgemeinere Kunstbetrachtung bis zur Stunde von der reichen Fülle archivalischen und künstlerischen Materiales Notiz genommen, welche sich in den teilweise bereits zum Abschluss gelangten Inventaren sämtlicher Kunstdenkmäler, in den Veröffentlichungen der norddeutschen Kunstmuseen und der zahlreichen historischen Lokalvereine aufgehäuft findet. Hier nun ist es vielfach der Mangel an guten Abbildungen, der einer allgemeineren und gerechten Würdigung des niederdeutschen Kunstschaffens hinderlich gewesen ist. Nur die Architektur bildet in dieser Beziehung eine Ausnahme und sie kann sich demzufolge auch über Vernachlässigung von Seiten der großen Forschung noch am wenigsten beklagen. Für die Werke der Malerei und Plastik aber geben zwar die Inventare einen willkommenen Überblick über den Reichtum des noch Vorhandenen — ein beglückendes Genießen des Schönen, ein liebevolles Versenken in das Studium der dargestellten Kunstwerke ist indessen bei dem kleinen Maßstab der Reproduktionen in der Regel nicht möglich, und so sind derartige Abbildungen zumeist nur dazu geeignet, uns noch begieriger zu machen nach mehr, nach Tafelwerken großen Stiles auch für die niederdeutsche Kunst, wozu mit der Berücksichtigung, welche ihre Denkmäler etwa in den Publikationen von Münzenberger gefunden haben oder mit einer Anzahl Monographieen, welche insbesondere die letzten Jahre gezeitigt haben, doch nur erst ein Anfang gemacht ist. Gerade solche mit trefflichen Reproduktionen ausgestatteten, streng wissenschaftlichen Einzeldarstellungen, wie das bereits oben citirte Buch von Goldschmidt, die Arbeiten Engelhard's insbesondere über Hans Raphon, das prächtige Werk von Konrad Lange und P. Schwenke über die Silberbibliothek des Herzogs Albrecht von Preußen u. a. m., haben zugleich auf das schlagendste dargethan, zu wie bedeutsamen Resultaten auch auf dem Gebiete der specielleren Kunstgeschichte eine emsige und exakte Forschung hier führen kann, wie manche Fehler und vorgefasste Meinungen es hier noch zu berichtigen giebt.

Einen ansehnlichen Schritt weiter auf dieser Bahn führt uns ein dänisches Werk, das auf Veranlassung des dänischen Ministeriums für Kirchen- und Unterrichtswesen im vorigen Jahre zu Kopenhagen erschienen ist.[1] Die neue Publikation umfasst im Ganzen 27 Altarwerke, die mit ihren einzelnen Teilen in 71 vorzüglichen, teilweise auch zur Behandlung stilkritischer Fragen vollauf genügenden Lichtdrucktafeln in Folio wiedergegeben sind. Den ersten Anlass zu dieser Veröffentlichung hatte, wie in der Einleitung näher ausgeführt wird, die Restauration von *Claus Berg's* berühmtem Schnitzaltar und seine Überführung aus der Frauenkirche zu Odense in die dortige St. Knudskirche im Jahre 1885 gegeben. Bei dieser Gelegenheit waren von dem Altar gleich die nötigen photographischen Aufnahmen zur Vervielfältigung durch den Lichtdruck gemacht worden. „Man wünschte nämlich, das seltene Kunstwerk auf diese Weise in weiteren Kreisen bekannt zu machen, auch über die Grenzen Dänemarks hinaus." Weiterhin schlossen sich an diesen Altar, Hand in Hand gehend mit den in den folgenden Jahren vorgenommenen Restaurirungsarbeiten,

[1] Altertavler i Danmark fra den senere Middelalder. Udgivne paa Foranstaltning af Ministeriet for Kirke-og Undervisningsvaesenet. LXXI Tavler i Lystryk udførte af Pacht & Crone. Tekst af Francis Beckett. Avec un resumé en français. Kjøbenhavn. Trykt hos J. Jørgensen & Co. (M. A. Hannover), 1895.



Mitteltafel des Odenser Altars.

Aufnahmen des Altarwerkes in der Söndresogn-Kirche zu Viborg und von *Bernt Notke's* Werk im Aarhuser Dom an. Damit war die Zahl der Tafeln bereits auf 33 gestiegen und es lag nunmehr der Gedanke nahe, die Publikation überhaupt zu einem Sammelwerk der hervorragendsten unter den in dänischen Kirchen erhalten gebliebenen Altäre des Mittelalters und des frühen 16. Jahrhunderts zu gestalten. Die Auswahl, die bei den unzulänglichen Mitteln zur Kenntnis der dänischen Kunstwerke keine leichte war, besorgte Museumsdirektor Dr. H. Pedersen in Gemeinschaft mit dem Architekten O. V. Koch. Der Text zu dem Werke stammt aus der Feder des dänischen Kunsthistorikers Francis Beckett, der inzwischen auch selbst in der Tidsskrift for Kunstindustri (1896, zweites Heft, S. 53 ff.) über dasselbe berichtet und die Resultate seiner Untersuchungen kurz mitgeteilt hat.

Wenden wir uns zur Betrachtung des Inhalts, so werden wir am besten zu Ausgangspunkten die vorerwähnten drei Altäre nehmen, deren Wiedergabe und kunsthistorische Würdigung den eigentlichen Kern der gegenwärtigen Veröffentlichung bildet. Sie lehren uns auch gleich, dass wir es hier nur zum kleinsten Teil mit Werken einer national-dänischen Kunst zu thun haben, denn Claus Berg und Bernt Notke waren geborene Lübecker und der Altar in der Söndresogn-Kirche zu Viborg, bisher häufig als eine Arbeit Brüggemann's angesprochen, stammt aus einem Antwerpener Atelier. Ebenso wird sich aus einer Betrachtung der übrigen Tafeln des Werkes ergeben, wie berechtigt wir waren, dieses in erster Linie im Interesse der niederdeutschen Kunstforschung mit Freude zu begrüßen. Dänemark ist zu allen Zeiten arm an heimischer Kunstübung und tief im eigenen Volke wurzelnden, großen Künstlern gewesen, und auch das 15. und 16. Jahrhundert hat in dieser Beziehung keine Ausnahme gemacht. Man könnte das Land darin etwa mit Portugal vergleichen, das in der Kunstgeschichte der romanischen Völker eine ähnliche Stellung einnimmt, wie Dänemark unter den germanischen Nationen.

Andererseits aber gehört gerade ein Meister wie Claus Berg doch fast mehr der dänischen als der deutschen Kunstgeschichte an. Nach den Aufzeichnungen seines gleichnamigen Enkels entstammte er einer Lübecker Patrizierfamilie und soll früh namentlich im Zeichnen sehr tüchtig gewesen sein. Dennoch hat sich in den Lübecker Archiven bisher keine Nachricht über ihn finden lassen, und auch von Arbeiten seiner Werkstatt auf deutschem Boden ist bisher nur ein Schnitzaltar in Wittstock, den Münzenberger Claus Berg zugeschrieben hat, bekannt geworden. Wie es scheint noch in jungen Jahren folgte er dann einem Rufe der Königin Christine, der Gemahlin des dänischen Königs Hans und Mutter des nachmaligen letzten „Unionskönigs“ Christian's II., nach Odense, um für die dortige Franziskanerkirche jenen umfangreichen Schnitzaltar zu fertigen, der erst beim Abbruch der Franziskanerkirche 1805 an die Frauenkirche verkauft wurde. In Odense besaß Claus Berg „ein von Grund auf gemauertes Haus“, das er der besonderen Gnade seiner hohen Gönnerin verdankte, hier hat er sich verheiratet und wird er auch wohl sein Leben beschlossen haben.

Von nicht geringer Bedeutung ist ferner die bestimmte Mitteilung seines Enkels — man liest die Nachrichten, die er giebt, jetzt am besten, freilich in Übersetzung, bei Goldschmidt a. a. O. S. 32 nach — dass Claus Berg selbst an dem Odenser Altar nichts gearbeitet, sondern die Ausführung seiner Entwürfe den Gesellen überlassen habe, die er wohl, dem Wunsche der Königin entsprechend, zum größten Teil mit sich aus Deutschland gebracht hatte und deren er für jenes Hauptwerk zwölf in seiner Werkstatt beschäftigt haben soll. Sie gingen in seidenen Kleidern, heißt es, und die Königin Christine lohnte sie alle Monate. Claus Berg also lieferte nur die Zeichnungen und überwachte die Ausführung — ein Verfahren, das in den meisten größeren Künstlerwerkstätten des ausgehenden Mittelalters ähnlich geübt worden sein wird, wie es in den Ateliers der Bildhauer meines Wissens auch heute noch die Regel ist. Schon der Umstand, dass auch die Malerei in reichem Maße zur Anwendung kommen sollte, musste zumal bei dem bedeutenden Umfang des Altars — derselbe ist bei geöffneten Flügeln etwa 6 m breit und mit der Predella über $4^1/_2$ m hoch — eine ausgedehnte Arbeitsteilung von vornherein ratsam erscheinen lassen.

Die Gemälde, welche die Außenseiten der Flügel schmücken, sind ausnahmslos nur schlecht erhalten und daher in die vorliegende Publikation nicht mit aufgenommen worden. Dargestellt sind 16 Scenen aus der Vorgeschichte und dem Leben Christi bis zum Beginn seiner Passion. Diese Bilder stehen, nach dem Urteile unseres dänischen Gewährsmannes, in naher Beziehung zu Lübecker Arbeiten aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluß der italienisirenden Niederländer jener Zeit, weichen aber im Charakter von den Holzschnitzereien der Innenseiten, des Mittelstückes sowie der Predella erheblich ab. Wie weit sich in diesen etwa die verschiedenen Individualitäten der ausführenden Gesellen unterscheiden lassen, ist von dem Verfasser des Textes nicht untersucht worden und lässt sich auf Grund der Abbildungen natürlich nicht mit Sicherheit entscheiden. Allen gemeinsam und daher ohne Zweifel auf besondere Rechnung der Eigenart Claus Berg's zu setzen ist die ungemeine, zuweilen ins Übertriebene gesteigerte Bewegtheit der Gestalten und Scenen. Es pulsirt namentlich in den sechzehn Passionsdarstellungen, die, eine jede in zierlicher Umrahmung von Ast- und Rankenwerk und Architekturteilen nach Art der Zopfgotik, auf den Innenseiten der Flügel angeordnet sind, ein dramatisches Leben, wie es uns in den plastischen Werken dieser

Zeit sonst nirgends in so leidenschaftlicher Erregtheit entgegentritt. Die Gefangennehmung Christi geht in einer bis zur Unschönheit „wilden und tumultuarischen Scene" vor sich und die Darstellungen der Verspottung, der Geißelung, der Kreuzschleppung und Kreuzigung können an gewaltiger, allerdings ausschließlich schrecklicher und abstoßender Wirkung schwerlich überboten werden. Die Darstellung der Hoheit des für seinen göttlichen Beruf leidenden Erlösers ist in diesen Scenen entschieden über der Wiedergabe seiner Henker und grausen Marter zu kurz gekommen; indessen streift diese Wiedergabe nur selten an die Karikatur, und der Eindruck, der durch eine zumeist wohlgelungene Perspektive unterstützt wird, bleibt daher gleichwohl ein großer und nachhaltiger. An neuer Auffassung und kleinen originellen Zügen, die den selbständig denkenden Künstler verraten, fehlt es nicht. So steigt in Gethsemane ein Teil der Häscher über die Mauer, die den Garten umgiebt, und erscheint bei der Verspottung ein richtiger Nachtwächter, der unmittelbar vor dem Ohre des Heilands in sein langes Horn stößt. In der Ecce-homo-Scene wird selbst von ein paar kleinen Kindern mit leidenschaftlich erhobener Rechten das „Kreuzige ihn, kreuzige ihn" mitgerufen, und bei der Darstellung des ersten Pfingstfestes umdrängen die zwölf Apostel die Jungfrau Maria und hängen mit Andacht und Spannung an ihren Lippen, während sie ihnen aus einem Buche vorliest.

Vorzüge und Mängel der Kunst Claus Berg's lassen sich, wie gesagt, auch in dem Haupt- und Mittelstück des Altars deutlich erkennen, nur dass hier, wo es zumeist nicht dramatisch bewegte Scenen, sondern feierliche Momente der Legende und Zustände des Schauens darzustellen galt, die Mängel mehr zurück- und die großen Vorzüge des Meisters weit in den Vordergrund treten. Wir geben eine Abbildung der Mitteltafel in $^2/_3$ der Größe, wie sie uns Tafel 40 des dänischen Werkes bietet, sowie von der zu unterst dargestellten Reihe der Heiligen und Engel Abbildungen der rechts von der Mittelgruppe angeordneten Figuren in $^2/_5$ der Größe von Taf. 42 und 43 dieser Besprechung bei. (Abb. 1—3.) Allerdings begegnen auch hier hin und wieder, wie bei dem krönenden Christus, mehreren Apostelgestalten der obersten Heiligenreihe oder dem heiligen Papst Clemens in der mittleren Reihe, übertriebene Bewegungen und gezwungene Haltungen oder auch, wie bei einigen Frauengestalten, allzu zierliche Gesten, die den Verfasser des Textes mit Recht an Skulpturen der Rokokozeit erinnert haben; aber wir übersehen störende Züge dieser Art völlig gegenüber der unwiderstehlichen Größe der Komposition, der berauschenden Pracht und charaktervollen Art des Vortrages und dieser Fülle wundervoller oder entzückender Einzelheiten, kurz gegenüber der Gewalt des Künstlergeistes, der aus dieser Altartafel zu uns redet. „Und es wurde eine solche Tafel, dass ihresgleichen nicht in ganz Europa zu finden ist" schreibt Claus Berg's Enkel, indem er damit das Urteil des Sebastian Münster über das Werk seines Ahnherrn wiedergiebt.[1])

Bereits im Jahre 1866 ist zu Odense eine Monographie aus der Feder des dänischen Kunsthistorikers Höyen über Claus Berg's berühmtes Altarwerk erschienen, und Höyen hat auch zuerst die richtige Erklärung des Gedankeninhalts der Mitteltafel gegeben, indem er scharfsinnig darauf hinwies, dass den Darstellungen derselben eine Verquickung der Rosenkranzidee mit Gedanken, die der bekannte Mystiker Bonaventura († 1274) in seiner Schrift „Lignum vitae" äußere, zu Grunde liege. Dieser mystische Lebensbaum ist es, an den wir den Körper des Herrn in der Mitte unserer Tafel geheftet sehen. Seine Äste tragen als gute Frucht die wahren Christen, deren jeder nach der Meinung Bonaventura's ganz erfüllt sein sollte von dem Worte des Apostels Paulus „Ich bin mit Christus gekreuzigt": eine erlesene Schar von Heiligen, Aposteln und Propheten. Wie sich so in der Mitte der Tafel das Leiden zum Heile der Menschheit dargestellt findet, soll — ebenfalls im Anschluss an Bonaventura — die Gruppe unter dem Crucifixus Ursprung und Anfang der Erlösung versinnbildlichen, die Darstellung zu Häupten des Heilands die Vollendung des Werkes, den Sieg über den Tod andeuten. Weniger im Sinne Bonaventura's als in dem des ausgehenden Mittelalters gipfelt eben diese Darstellung in einer Verherrlichung Mariens, der jungfräulichen Gottesmutter, welcher der Altar geweiht sein sollte. Das Ganze ist als eine himmlische Vision gedacht; daher die Wolken zu den Füßen der dargestellten heiligen Personen und die überall daraus hervorlugenden und hervortauchenden Engelchen.

Ohne Zweifel am trefflichsten gelungen und von ganz besonderem Reiz sind unter diesen Darstellungen diejenigen der unteren Reihe. Prächtigste Repräsentation findet sich hier mit entzückendem Liebreiz vereinigt. Zunächst die schon erwähnte köstlich-hehre Mittelgruppe, realistisch und doch voll Hoheit: das Jesuskind von den Armen der heiligen Anna zu der Mutter hinüberstrebend, einer kräftig-anmutigen, wahrhaft königlichen Gestalt in weit wallender Gewandung. Dann die unübertreffliche Figur der heiligen Maria Magdalena, ein kleines Kunstwerk für sich, urwüchsig und echt, wie wenige. Die Heilige ist sorgfältig in eine etwas auffällige Zeittracht gekleidet, hält in der Linken das Salbengefäß und schürzt mit der Rechten mit leiser

1) Vergl. Goldschmidt a. a. O. S. 32. Die Stelle in Sebastian Münster's Cosmographia (Lib. III, S. 814) lautet: „Metropolis eius (nämlich der Insel Fünen) vocatur Ottonium, vulgo Odensehe, civitas episcopalis satis bene extructa, sed male munita, quippe quae per bella saepe fuit depopulata ac combusta. Aiunt matrem regis Christierni secundi, mirabile et artificiosissimum opus, ingeniosa sculptura in ligno formatum, super altare quoddam apud Minoritas collocasse, cuius simile in Europa non invenitur."

Affektation das kostbare Obergewand, während sie, wohl weniger „in schmerzliches Nachdenken versunken“ (F. Beckett) als — wenn anders wir die Zeit richtig verstehen — im Bewusstsein ihrer Schönheit den Blick gesenkt hält. Auf der anderen Seite der Mittelgruppe entspricht ihr die prächtige Gestalt der heiligen Katharina von Alexandrien, jeder Zoll eine Fürstentochter, eine Krone auf dem Haupte und mit lang auf Brust und Rücken herabwallendem, schwarzem Lockenhaar. Weiterhin folgen noch rechts im Vordergrunde die heilige Christine und zwei Engel, die naiverweise einen Schwanenpelz mit Flügeln um die Schultern tragen, links mit etwas blödem Gesichtsausdruck die heilige Barbara, Ursula mit ihrem Pfeil, den Blick ernst und eindringlich auf den Beschauer gerichtet, und ein schwertbewehrter Engel, vermutlich Michael.



Einzelheit von der untersten Reihe der Engel und Heiligen vom Odenser Altar

Gerade an diesen Darstellungen erkennt man aber wieder auf das deutlichste, wie unendlich viel die Ausführung thut. In großem Stile, gewissermaßen monumental, ohne kleinliches Eingehen auf Einzelheiten, so wie sie der vorschaffende Geist geschaut und gewollt, sind die meisten dieser Figuren und Gruppen auch vollendet worden, und selbst gewisse Härten der Ausführung, die namentlich den nicht immer ganz natürlich scheinenden, bauschigen und oft unschönen Faltenwurf betreffen, tragen nur dazu bei, den Eindruck, dass wir es mit einer kraftvollen und bedeutenden Künstlerindividualität zu thun haben, noch zu erhöhen. Um so mächtiger wird aber auch der Wunsch, Näheres über die Gesellen, die Mitarbeiter des Meisters zu erfahren. Sollte darüber, wie über Claus Berg selbst, in den dänischen Archiven nicht doch noch manches zu ermitteln sein?

Die Stifterfiguren der Predella endlich, wiederum treffliche Beispiele für die Art des Meisters, in großem Stil zu charakterisiren, gleichsam mit wenig Worten viel zu sagen, geben sichere Anhaltspunkte für die Datirung des Werkes. Dargestellt sind, zu den Seiten eines kleinen Ecce homo knieend, rechts die Königin Christine im Witwenschleier, hinter ihr die arme junge Königin Elisabeth, ihre Schwiegertochter, die Gemahlin König Christian's II. und die Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg, König Hans' und Christinen's Tochter, links König Hans und seine beiden Söhne König Christian II. und Franz, sowie das älteste Söhnchen Christian's, Hans. Das Geburtsjahr des letzteren (1518) giebt den terminus a quo, das Todesjahr der Königin Christine (1521) mit ziemlicher Gewissheit den terminus ad quem für die Fertigstellung der Predella und wohl auch des Altars, der also etwa 1520 vollendet worden sein mag.

Wenn ich über das bedeutendste Werk dieses hervorragenden deutschen Meisters, eben weil wir ihn und sein Schaffen in zusammenfassenden deutschen Darstellungen (von Lübke, Bode etc.) in der Regel überhaupt nicht erwähnt, geschweige denn eingehend behandelt und gewürdigt finden, an der Hand des neuen dänischen Werkes ausführlich berichten zu sollen geglaubt habe, so kann ich mich bezüglich derjenigen dänischen Altarwerke, die gleichfalls aus Claus Berg's Werkstatt hervorgegangen sind und nun ihre zumeist wohl erstmalige Veröffentlichung erfahren haben, mit einer kurzen Erwähnung begnügen. Denn die Betrachtung derselben vermag dem Bilde des Künstlers wesentliche Züge kaum mehr hinzuzufügen, wenn sie uns auch die einzelnen Seiten seines Wesens natürlich noch genauer kennen lehrt. Es handelt sich um die Tafeln 52—55 des dänischen Werkes, bezw. um die Schnitzaltäre in der Kirche zu Tistrup in Jütland, zu Sanderum bei Odense, zu Bregninge auf Ærö und in der Frauenkirche zu



Einzelheit von der untersten Reihe der Engel und Heiligen vom Odenser Altar.

Aarhus. Dreimal (zu Sanderum, Bregninge und Aarhus) tritt uns dabei als Mittelstück eine figurenreiche Kreuzigung entgegen, reich an allerlei neuen Motiven, aber auch voll von Scheußlichkeiten, wie denn die Darstellung des Gemeinen und Abschreckenden hier wieder zum Schaden einer harmonischen und reinen Wirkung sehr überwuchert. Die beiden Schächer sind jedesmal in ganz absonderlichen und entsetzlichen Verrenkungen, teilweise auch mit dem Kopf nach unten ans Kreuz geheftet, und die Physiognomieen der Häscher und Kriegsknechte Claus Berg's übertreffen an Roheit und Gemeinheit selbst die Unholde der alten kölnischen und niederländischen Bildschnitzer.

Übrigens wird im Text gesagt, dass die Werke Claus Berg's den Einfluss der schwäbischen, fränkischen und niederländischen Kunst verrieten. Dafür scheinen mir die Abbildungen wenigstens keinen genügenden Anhalt zu gewähren und an direkte Anlehnung und Herübernahme ist bei der stark ausgeprägten, charaktervollen Eigenart des norddeutschen Meisters wohl keinenfalls zu denken.

Auch bei dem zweiten der drei Altarwerke, deren umfassende und würdige Veröffentlichung den Grundstock des dänischen Werkes bildet, bei dem umfangreichen Flügelaltar in der Domkirche zu Aarhus, stehen die Malereien an künstlerischem Wert erheblich hinter den Holzschnitzereien zurück, wie denn in der That die Malerei in Nordostdeutschland während des Mittelalters und bis in die neue Zeit hinein keinen günstigen Boden gefunden zu haben scheint und, wo sie eine selbständige Entwicklung genommen hat, wie etwa in den Gemälden eines Hans Raphon, doch in der Regel keinen Vergleich mit den Werken der großen süddeutschen und niederrheinischen Meister auszuhalten im stande ist. Freilich bleibt auch hier noch manches Dunkel aufzuhellen, wird auch vielleicht hier noch im Laufe der Jahre manches Kunstwerk auftauchen, das dieses ungünstige Urteil zu modifiziren geeignet ist.

Als Verfertiger des Aarhuser Altars ist uns durch eine Notiz im Lübecker Staatsarchiv, die zuerst von A. Hagedorn aufgefunden und im dritten Heft der „Mitteilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde“ (1889) S. 220 veröffentlicht wurde, der Lübecker Maler und Bildschnitzer Bernt Notke bezeugt, der 1471 zuerst urkundlich vorkommt und noch 1505 gelebt hat. Außer dem Aarhuser Werke ist von ihm nur noch ein Altarschrein, ebenfalls Schnitzwerk und Malereien, erhalten geblieben oder vielmehr als seine Arbeit nachgewiesen worden, nämlich der Altar in der Heil. Geist-Kirche in Reval.

Zu seinem Hauptwerke — denn als solches dürfen wir den Flügelaltar im Dom zu Aarhus wohl betrachten — wurde Bernt Notke 1479 von Jens Iversen Lange berufen, welcher von 1449—1482 dem Stifte Aarhus als Bischof vorgestanden hat und sich auch auf unserem Altar in augenscheinlich großer Porträtähnlichkeit als Stifter in Gemeinschaft mit seinem Schutzheiligen, dem Evangelisten Johannes, dargestellt findet, — das früheste Bildnis auf dänischem Boden.

Wenn es nun aber schon bei dem großen Odenser Altarwerk Claus Berg's schwer hält, die künstlerischen Qualitäten des genannten Meisters, seine Individualität, klar zu erkennen, so stößt der Forscher gegenüber dem Altar im Dom zu Aarhus und bezüglich der künstlerischen Persönlichkeit Bernt Notke's auf vorderhand noch unüberwindliche Schwierigkeiten. Denn einmal rühren die Malereien (Scenen aus dem Leben Christi, aus der Legende des heil. Clemens, dem der Altar geweiht war, und einige andere Heiligendarstellungen), wie Francis Beckett des Näheren ausführt, von mehreren, zum mindesten von zwei ganz verschiedenen Künstlern her, von denen Becket den einen ganz in die Nähe des „Meisters der Lyversberg'schen Passion“ rücken möchte, und dann lassen sich auch, wenigstens nach den in verhältnismäßig kleinem Maßstabe hergestellten Lichtdrucken, an den Skulpturen (Heiligengestalten, zu beiden Seiten einer Gruppe der heil. Anna selbdritt angeordnet) charakteristische Züge oder eine eigenartige Auffassung nicht mit solcher Deutlichkeit erkennen, wie das bei den oben besprochenen Werken Claus Berg's möglich war. Eine Betrachtung der Originale, und zwar nicht nur des Altars in Aarhus, sondern auch desjenigen in Reval, würde hier aber vielleicht doch noch zu einem befriedigenderen Resultate führen können.

Bei einer bereits 1514 vorgenommenen Restauration ließ der Bischof Niels Klaus Skade zu Altar und Predella noch eine Bekrönung hinzufügen, einen von einem Crucifixus und den Figuren der Gottesmutter und des Lieblingsjüngers überhöhten Schrein mit der Krönung Mariä, auf der einen Seite ein betender Bischof, vermutlich Niels Skade selbst, auf der anderen ein Engel. Zu diesem Schrein gehören auch die beiden Fig. 4 und 5 reproduzirten Gemälde, von denen das eine, St. Antonius mit Buch und Kreuzesstab, den er auf ein sich zu seinen Füßen krümmendes Teufelchen setzt, die Außenseite des rechten Thürflügels, das andere, den Engel Gabriel darstellend, die Innenseite des linken Thürflügels schmückt. Diese Bilder stehen ohne Zweifel unter dem starken Einfluss der gleichzeitigen niederländischen Malerei.

Unter den zwölf Altarwerken (auf 23 Lichtdrucktafeln dargestellt), die der Verfasser des Textes noch weiterhin deutschen Schulen, namentlich Lübecker und Schleswig-Holsteiner Künstlern, aus stilistischen Gründen zuschreiben zu müssen glaubt, seien hier nur noch drei kurz hervorgehoben. Der älteste derselben und überhaupt der älteste von allen in dem dänischen Werke publizirten Altären ist ein Flügelaltar in der Kirche zu Boeslunde auf Seeland. Er stammt noch aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, und die Malereien, welche

das äußere Flügelpaar, sowie die Außenseiten des inneren Flügelpaares und die Predella aufweisen (Verkündigung, Leidensgeschichte Christi und Christus zwischen den klugen und den thörichten Jungfrauen), gehören noch derjenigen Stilrichtung an, die an den Namen des Kölner Meisters Wilhelm angeknüpft zu werden pflegt. Es ist der bekannte Typus, für den ein milder Gesichtsausdruck, weiße Nasenrücken, leichte Kropfansätze am Halse der Frauen u. a. m. so charakteristisch ist, und der in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts weit über Köln und Westfalen hinaus verbreitet war, aber auf Niederdeutschland beschränkt geblieben zu sein scheint. — Die Innenseiten des inneren Flügelpaares und die Hauptaltartafel zieren Skulpturen, zwar noch etwas roh in der Ausführung, aber nicht ohne eine gewisse Innigkeit und feine Empfindung, die mir eine Verwandtschaft mit den Skulpturen des Hochaltars in der St. Johanniskirche zu Lüneburg zu verraten scheinen. In der Mitte ist Maria als Himmelskönigin in der Gloria dargestellt; zu beiden Seiten Scenen aus dem Leben Mariae, darunter die seltene Darstellung: Maria in der Schule, sowie die zwölf Apostel.



Der Engel Gabriel und St. Antonius. Vom Altar zu Aarhus.

Einem anderen Altar (in der Kirche von Nörre-Broby auf Fünen) gehören die in Fig. 6 wiedergegebenen entzückenden Sippendarstellungen als Reliefs der Predella an. Aus dem überirdischen Glanz der himmlischen Sphären versetzen sie uns in das anheimelnde Dämmerlicht des Hauses, der Stube, in das geruhige Leben kleinbürgerlicher Familien, das mit so viel Poesie und warmer Empfindung vorgetragen wird, dass diese kleinen Genrescenen zumal bei der hohen technischen Vollendung, in der sie ausgeführt sind, wohl als das Anziehendste



Sippendarstellungen am Altar in der Kirche zu Nørre-Broby auf Fünen.

gelten können, das uns in dem an Trefflichem und Bedeutendem so reichen dänischen Tafelwerke geboten wird. Der Verfasser des Textes möchte für diese Reliefs den Einfluss der gleichzeitigen unterfränkischen Bildschnitzerschule in Anspruch nehmen, und namentlich die Meisterschaft, mit welcher die Perspektive behandelt ist, sowie einiges im Faltenwurf — die charakteristische in drei Spitzen auslaufende Komplikation von Längs- und Querfalte kommt ein paarmal vor — erinnert in der That, wenn auch nur entfernt, an den größten deutschen Bildschnitzer, Tilman Riemenschneider. — Die übrigen Teile des Altars müssen um einige Jahrzehnte früher entstanden sein, gehören noch dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts an und lassen sich, was Freiheit der Auffassung und Ausführung betrifft, mit den Reliefs der Predella nicht vergleichen.

Sehr willkommen ist auch die getreue Wiedergabe eines nicht sehr umfangreichen Triptychons im Nationalmuseum zu Kopenhagen (Katalog von 1891, Nr. 258), das aus der Heil. Geist-Kapelle zu Nyköping auf Falster stammt und dem sogenannten „Meister von Frankfurt" zugeschrieben wird. Es steht dem Triptychon dieses Meisters im Berliner Alten Museum (Katalog Nr. 575 B) besonders nahe und weist wie dieses auf den Außenseiten der beiden Flügel die Verkündigung Mariä auf und zwar genau in derselben Weise, hier wie dort „dieselben Stellungen, dieselben Bewegungen, dieselben Köpfe und die gleiche Art der Ausführung grau in grau mit leichter Fleisch- und Haarfarbe". In unser Altarwerk ist jedoch nur die Darstellung aufgenommen, die das dänische Triptychon bei geöffneten Flügeln bietet, eine innige und feierliche, aber nicht besonders gut erhaltene Anbetung der heiligen drei Könige, deren ältester die uns bereits wohlbekannten Züge des Königs Hans, des hohen Gönners und „zweiten Stifters" des Heil. Geist-Spitals zu Nyköping, trägt. In der Darstellung des mittleren Königs, dessen langer, zu einem Zopf zusammengeflochtener Bart auffällt, wird ein frühes Bildnis König Christian's II. vermutet.

An die Spitze derjenigen Altarwerke in Dänemark, welche aus niederländischen Werkstätten hervorgegangen sind, wird mit Recht der Altar in der Söndresogn-Kirche zu Viborg gestellt. Er ist nicht nur das umfangreichste derselben, sondern steht auch an Bedeutsamkeit des Inhalts und Kraft der Charakteristik nur wenigen selbst unter den besprochenen deutschen Werken nach. Leider geben die Lichtdrucke (Tafel 62—69), wie der Verfasser des Textes bemerkt, von der Ausführung kein ganz richtiges Bild, da der Altar schwer zu photographiren war. Die Modellirung erscheint gröber, alle Linien härter, als bei dem Originale.

Auch ohne die auf einer der Schnitzereien angebrachte Hand mit gespreizten Fingern, das Zeichen der Antwerpener Herkunft, könnte man doch über die Schule, der dieses Altarwerk entstammt, keinen Augenblick im Zweifel sein. Die Silhouette des Altars, die an den Querschnitt durch eine gotische Kirche mit überhöhtem Haupt- und zwei niedrigeren Seitenschiffen erinnert, die Anordnung der Darstellungen, die Gruppirung innerhalb derselben und der in den einzelnen Gruppen und Figuren zum Ausdruck kommende Formenkanon, alles weist unwiderstehlich auf eine Antwerpener Werkstatt und das erste Viertel des 16. Jahrhunderts hin. Ja ein genauer Vergleich mit den Werken dieser Schule,

die wir ja auch am deutschen Niederrhein in Kempen, Xanten, Straelen etc. verschiedentlich antreffen, würde sogar eine zum Teil vollkommene Übereinstimmung in manchen Einzelheiten ergeben. Doch dazu ist hier nicht der Ort.

Die Malereien auf den Außen- und Innenseiten der Flügel sind nur handwerksmäßige Arbeiten, haben außerdem unter Restaurationen gelitten und bieten auch inhaltlich nur ein geringes Interesse. Dieses konzentrirt sich vielmehr ausschließlich auf die Schnitzereien des eigentlichen Altarschreines. In der Mitte unten, wie so häufig auf Antwerpener Altären, der schlafende Jesse, dessen Leibe ein starker Stamm entwächst, der sich bald in zwei Teile teilt, zu beiden Seiten Propheten mit langen Schriftbändern in den Händen. Darüber als Hauptdarstellung eine schön komponirte Kreuzigung, von den regelmäßigen Windungen des figurenbesetzten Stammbaums Christi umrahmt; hoch oben die Gottesmutter mit dem Kinde. Rechts von diesem Mittelstück eine größere Darstellung, die Kreuzschleppung, und darunter zwei kleinere: Verkündigung und Geburt Christi; ebenso links davon die Beweinung und darunter in kleineren Abmessungen die Beschneidung, bei der der Hohepriester ganz wie in der gleichen Darstellung auf dem Georgs- und Viktors-Altar in der Pfarrkirche zu Kempen mit einer Brille bewehrt ist, und die Darstellung im Tempel. Am bedeutendsten und harmonischesten von diesen Darstellungen wirkt vielleicht die Scene aus Christi Kreuzesgang, die beifolgend in Fig. 7 wiedergegeben ist. Der Heiland ist im Begriff, unter der Last des Kreuzes niederzusinken, das Simon von Kyrene nun tragen hilft, während Veronika vor Christus niedergekniet ist und ihr Tuch mit zarten Fingern emporhebt. Sie ist niedergekniet, obgleich der rauhe Kriegsmann im Vordergrunde seinen Speer gegen sie gefällt hat und auch Simon von Kyrene ihr Warnungsworte zuzurufen scheint. Mit einem Blick voll unendlichen Vertrauens und gläubiger Hingabe blickt sie zu dem von dunklen Locken umrahmten, dornengekrönten Dulderantlitz empor, ruhig und in den Willen des Höchsten ergeben, wie ihr Meister. Dieses Moment der Ruhe in all der grausen Bewegung ist mit ungemeiner Feinheit gegeben und von großer und ergreifender Wirkung. In den Blicken dieser zarten Frau, die sich so ruhig und furchtlos unter die gefühllos ihres Dienstes waltenden Kriegsknechte mischt, um dem Herrn noch einen, den letzten Liebesdienst zu erweisen, lesen wir es, mit welchen Mitteln die Lehre des Mannes von Nazareth und seine Nachfolge unwiderstehlich den Sieg über ihre Widersacher erringen wird.

Unter den weiteren dänischen Altartafeln niederländischen Ursprungs seien noch ein kleines Triptychon in der Kirche zu Nöddebo bei Fredensborg (Taf. 61) und der Altar in der Kirche zu Sæby in Jütland (Taf. 70—71) erwähnt, die beide durch ihre Gemälde ausgezeichnet sind. Die Mitteltafel des Triptychons in Nöddebo, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, Maria Magdalena den Fuß des Kreuzes umklammernd, erinnert Beckett teils an die Gerard David zugeschriebene Kreuzigung im Berliner Museum, teils auch an die bei Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz I, 214 reproduzirte Kreuzigung in der Kapelle des Hauses Caen in Straelen nicht weit von Geldern und der niederländischen Grenze. Die Flügel des Nöddeboer Altärchens sind von anderer, schwächerer Hand gemalt. Von den Gemälden des Altars in der Kirche zu Sæby sind die bedeutendsten, die beiden Altarflügel, bereits 1829 in das National-



Scene aus Christi Kreuzesgang vom Altar in der Söndresogn-Kirche zu Viborg.

museum zu Kopenhagen überführt worden. Sie stellen die Verkündigung sowie die Anbetung durch die heiligen drei Könige und die Anbetung durch die Hirten dar und gelten als Werke des Herri met de Bles. In der Kirche wurden diese Originale durch minderwertige niederländische Kopieen aus dem Ende des 17. Jahrhunderts ersetzt.

Und die Werke einheimischer dänischer Künstler? So wird der Leser jetzt, da wir am Ende unserer Besprechung des neuen dänischen Tafelwerkes angelangt sind, ohne Zweifel versucht sein zu fragen. Sie befinden sich, wie bereits oben bemerkt wurde, außerordentlich in der Minderzahl. Es werden als solche nationaldänische Werke von dem Verfasser des Textes mit einiger Bestimmtheit eigentlich nur zwei Altartafeln zu Bjerre auf Seeland und zu Engestofte auf Laaland in Anspruch genommen; und diese beiden Werke bieten — abgesehen von einigen hübschen, ornamentalen Einfassungen und Laubstabverzierungen — so wenig des kunstgeschichtlich Bedeutsamen oder ästhetisch Schönen, dass wir uns hier mit dieser kurzen Erwähnung derselben begnügen zu dürfen glauben. Und zwar um so mehr, als zur Feststellung dessen, was nun an diesen Arbeiten als specifisch dänisch, als einheimischer Stil zu betrachten sei, die geringe Zahl der Altäre keine genügenden Anhaltspunkte bietet. Dazu, wie überhaupt zu einer mehr kulturgeschichtlichen Betrachtung und Würdigung mangelt es uns aber im Augenblick nicht nur an dem erforderlichen Material, sondern an dieser Stelle auch an Raum, weswegen die Behandlung dieser und ähnlicher Fragen einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben mag. Hier handelte es sich für uns vornehmlich darum, den Wert der neuen dänischen Publikation insbesondere für die niederdeutsche Kunstforschung in das rechte Licht zu setzen und die Perspektiven anzudeuten, die es eröffnet. Möchte es reiche Nachfolge finden!

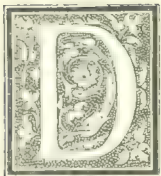
Nürnberg. *TH. HAMPE.*

DER MEISTER DES HAUSBUCHES ALS MALER.

VON *ED. FLECHSIG.*

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)



DAS Liebespaar ist unstreitig das schönste Gemälde des Meisters, jedoch nicht sein letztes. Es folgen noch eine Reihe von Darstellungen aus dem Marienleben in Mainz, Oldenburg und Schleißheim und eine Auferstehung Christi in Sigmaringen.

Das Marienleben in der städtischen Galerie zu *Mainz* besteht aus neun Tafeln (Nr. 299—307, auf Lindenholz) und ist 1505 entstanden, wie auf der Verkündigung (Nr. 300) zu lesen ist. Woher diese Bilder stammen, ist nicht bekannt, möglich, aus einer Mainzer Kirche. Nach dem älteren Kataloge schenkte sie der Kurfürst L. F. von Schönborn 1720 dem Wälschnonnenkloster in Mainz, von wo sie 1810 in die städtische Galerie gelangten.[1]

Mariens erster Tempelgang (Nr. 299). Joachim und Anna sind eben im Begriff, von links her mit ihrem Hündchen die zum Tempel führende Treppe zu betreten. Die kleine Maria hat schon die Hälfte der Stufen hinter sich und sieht zu dem Hohenpriester empor, der mit einem geöffneten Buch in der Linken vor der Thür des Tempels steht, begleitet von zwei fackeltragenden Jünglingen mit langem lockigem Haar. Hinter ihnen erblickt man den Kopf eines unbärtigen Mannes mit einer Kegelmütze. Rechts im Vordergrunde am Rande der Treppe stehen vier kerzentragende reichgekleidete Jungfrauen mit Kronen auf dem Haupte und offenem Haar. Im Hintergrunde links ein breiter Fluss mit steilem Ufer, darin ein Kahn, in dem zwei Männer sitzen, und einige Wassertürme, von denen der hintere durch eine steinerne Brücke mit dem Ufer verbunden ist.

Verkündigung (Nr. 300). Wir sehen in ein bürgerliches Wohn- und Schlafgemach. Maria kniet rechts vor einem Pulte, im Begriff, ein Blatt ihres Gebetbuches umzuschlagen. Sie wendet den Kopf etwas nach dem Engel, die Rechte hat sie wie in plötzlichem Schreck erhoben. Über ihr schwebt die Taube. Gabriel ist von links herangekommen, beugt das Knie und spricht zu Maria mit erhobenem Zeigefinger der Rechten. Die Linke hält den Stab und das Ende des Spruchbandes, auf dem in Antiquabuchstaben, die noch mit einigen gotischen Typen vermischt sind, die Worte stehen: „Ave graci(a) plena dominus tecum“. Der Fußboden ist mit Steinfliesen belegt. Über der Thür links befindet sich eine Tafel mit der Jahreszahl 1505 und einer sonst unleserlichen Inschrift. Im Hintergrunde das Bett, links neben ihm ein Schrank mit blinkendem Waschgeschirr, dann ein Handtuch an der Wand, ein Tisch mit Gefäßen u. a.

1) Photographirt von E. Neeb. — Schon Max Friedländer hat im Repertorium für Kunstwissenschaft, XVII, 273, auf die nahe stilistische Verwandtschaft dieser Bilder mit den Schöpfungen des Hausbuchmeisters hingewiesen.

Heimsuchung (Nr. 301, vergl. die Abbildung). Im Vordergrunde begrüßt Elisabeth vor der Thür ihres Hauses verehrungsvoll die von links herangekommene Maria, während Zacharias hinter ihr das Knie beugt. Joseph, in Wanderertracht, hat eben das Hofthor durchschritten. Ganz im Vordergrunde ein kleines Quellwasser mit Blumen und Gräsern, im Hintergrunde eine bergige Landschaft mit Laubbäumen.

Geburt Christi (Nr. 302, vergl. die Abbildung). Links vorn kniet Joseph mit mürrischem Gesicht, den Hut vor die Brust gedrückt, in den gefalteten Händen den Stock haltend, rechts, etwas weiter zurück, kniet Maria und betet das nackte Kind an, das zwischen ihnen auf einer Windel liegt und sein Gesicht Joseph zuwendet. Links hinter einem niedrigen Bretterverschlag drei Hirten. Im Mittelgrunde die wohlerhaltenen Ruinen eines Kirchengebäudes, die mit einem Strohdach gedeckt sind. Darunter Ochs und Esel an einer Krippe. Im Hintergrunde links die Verkündigung an die Hirten im Felde, rechts eine Stadt.



Heimsuchung. Vom Meister des Hausbuches.
Mainz, Städtische Galerie.



Geburt Christi. Vom Meister des Hausbuches.
Mainz, Städtische Galerie.

Anbetung der Könige (Nr. 303). Maria sitzt links im Mittelgrunde und hat auf ihrem Schoße das Kind, dessen Unterkörper mit einer Windel bedeckt ist. Links neben ihr steht ein Schemel und darauf das mit Goldmünzen angefüllte Kästchen, das der älteste König dargebracht hat. Dieser kniet anbetend im Vordergrunde, rechts neben ihm der mittlere König mit einem Pokal, dessen Deckel er abhebt, rechts hinter ihnen steht der Mohr mit einem Trinkhorn. Dahinter das reiche Gefolge der Könige, das in langem Zuge herankommt. Joseph, sowie Ochs und Esel fehlen. Die Örtlichkeit ist dieselbe, wie auf dem vorigen Bilde.

Darstellung im Tempel (Nr. 304). Rechts am Altar steht der Priester und hält auf einer Windel das Kind; hinter ihm ein junger Mann mit einer Kegelmütze und einem großen geschlossenen Buch in den Händen. Maria

kniet links, dem Priester zugewandt, auf der Altarstufe mit einem Paar Tauben in den Händen. Hinter ihr steht Joseph und greift in die Tasche. Außerdem sind noch drei Frauen, von denen die vorderste jüngste eine Kerze hält, am Vorgange beteiligt. Der Fußboden hat dasselbe Fliesenmuster wie auf Nr. 300.

Der zwölfjährige Jesus im Tempel (Nr. 305). Jesus, mit langem auf die Schultern herabfallendem Haar, in ein weites, bis zu den Füßen reichendes Gewand gekleidet, sitzt da, den Zeigefinger der Rechten lehrend erhoben, um ihn herum auf Bänken die Schriftgelehrten. Links sind Maria und Joseph eben zur Thür hereingekommen.

Ausgießung des heiligen Geistes (Nr. 306). In einer kleinen offenen, polygonalen, von schlanken Säulen getragenen Halle sitzt Maria, ganz von vorn gesehen, im Kreise um sie herum auf Bänken die Apostel, ihr zunächst links Petrus, rechts Johannes. Über Maria schwebt die Taube. Der Fußboden hat dasselbe Fliesenmuster wie auf Nr. 300 und 304. Den Hintergrund bildet eine Flusslandschaft mit einem Kahne in der Mitte, einem Laubwald rechts, einem weit ins Wasser gebauten Turm links. Anstatt der Luft Goldgrund.

Tod Mariens (Nr. 307). Maria liegt mit geschlossenen Augen und gekreuzten Händen halb aufgerichtet im Bett. Vorn an dessen Fußende sitzt links ein Apostel mit einem Buch auf den Knieen, ein anderer kniet vor einem Gebetbuche. Hinter dem Bett stehen oder knieen die übrigen Apostel, Maria am nächsten Johannes mit einem Palmzweige, dann Petrus als Priester mit Buch und Sprengwedel und Jakobus d. j. mit dem Weihwassergefäß. Über ihren Köpfen im Goldgrund Christus, der die Seele der Maria empfängt. Steinfliesenmuster wie auf Nr. 300, 304 und 306.

Übereinstimmungen dieser neun Tafeln mit den früher besprochenen Bildern sind in Menge vorhanden. Ich führe nur einige an. Das Gesicht Maria's auf der Geburt Christi zeigt engste Verwandtschaft mit dem des Mädchens in Gotha, ebenso das der jungen Frau mit turbanähnlicher Haube auf der Darstellung im Tempel, womit man die Zeichnung des Berliner Kabinetts vergleiche. Der Engel Gabriel und der Apostel Johannes erinnern sehr an den Jüngling in Gotha. Die Apostel haben einige Ähnlichkeit mit denen der Predella des Wolfskehlener Altarwerks. Gabriel hat wieder Pfauenfittiche; der Fußboden ist in ganz ähnlicher Weise wie früher mit Steinfliesen belegt, und auch die Säule mit dem schon mehrfach erwähnten eigenartigen Kapitäl fehlt nicht. Am besten jedoch vermittelt zwischen den früheren, namentlich den Darmstädter Bildern und dem Mainzer Marienleben die Farbengebung. Darin ist sich der Meister im wesentlichen gleich geblieben.

Es ist noch übrig, die Übereinstimmung der Mainzer Bilder mit den Stichen nachzuweisen. Gelingt dies für ein oder zwei, so muss es auch für die anderen gelten. Vergleichen wir z. B. die Geburt Christi und die Anbetung der Könige mit dem Stiche L. 10 (Anbetung der Könige). In der Komposition sind die beiden gleichnamigen Darstellungen vollkommen unabhängig von einander. Zergliedern wir sie aber, so zeigt es sich, dass gewisse Kleinigkeiten, auf die weder der Künstler noch der Beschauer Wert legt, hier wie dort genau so wiederkehren: das Strohdach, die Kämpfer, auf denen die Bogen aufsitzen, überhaupt die ganze Art des Mauerwerks, die Treppe im Hintergrunde (Geburt Christi in Mainz), die Andeutung einer Kellerthür ganz vorn am Rande, ferner Ochs und Esel an der Krippe (auf dem Bilde der Geburt genau von der Gegenseite), der Hut des ältesten Königs, die Geschenke der beiden jüngeren, die Art, wie der mittlere den Deckel des Pokals abhebt, der runde Tisch, auf dem das mit Gold gefüllte Kästchen steht. Endlich hat Maria auf der Geburt Christi und der Mohr auf der Anbetung der Könige dasselbe Gesicht wie auf dem Stiche der Anbetung L. 10. Auf zweien der Mainzer Bilder, dem Tempelgang Mariens und der Ausgießung des heiligen Geistes, ist im Hintergrund eine Flusslandschaft zu sehen. Man vergleiche damit den Hintergrund der Stiche L. 28 (heilige Familie beim Rosenstock) und L. 74 (der Türke), sowie beim Planeten Luna im Hausbuche. Die auf den Mainzer Bildern vorkommenden Laubbäume finden sich auf den Stichen L. 9, 54, 67, 73.

Unmittelbar an das Mainzer Marienleben schließt sich eine Geburt Christi in Schleißheim und eine Darstellung der Anna selbdritt in Oldenburg an. Das *Schleißheimer* Bild (Nr. 136) ist noch auf keine Weise veröffentlicht. Leider reichen auch meine knappen Reisenotizen zu keiner genaueren Beschreibung aus. Doch ist die Übereinstimmung mit dem Mainzer Marienleben in Formensprache und Farbengebung so augenfällig, dass jeder Zweifel an der Urheberschaft unseres Meisters ausgeschlossen erscheint. Überdies hat auch Scheibler schon vor einer Reihe von Jahren den Zusammenhang zwischen diesen Bildern erkannt. Er schrieb sie einem guten Schüler Schongauer's zu.[1])

Das *Oldenburger* Bild, *Anna selbdritt*, kenne ich nur aus einer Radirung von P. Halm in dem Werke von W. Bode über die Großherzogl. Gemäldegalerie zu Oldenburg (Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1888). Bode schreibt es (S. 79) nach Scheibler's Vorgange der Schule Schongauer's zu, ihm folgt der Galeriekatalog (6. Aufl. 1890, Nr. 271). Es befand sich früher als Wolgemut in der Sammlung Rühle und kam 1868 in die Oldenburger Galerie. Im Chor einer spätromanischen Kirche sitzen unter einem golddurchwirkten Baldachin auf einem goldenen Thron in gotischem Stile einander zugekehrt links Maria, rechts Anna. Beide sehen vor

1) Verzeichnis der Gemälde im fürstl. hohenzollerschen Museum zu Sigmaringen, 2. Aufl., 1883, Anmerkung zu Nr. 18.

sich nieder. Maria, in ein blaues Gewand gekleidet, im offenen Haar einen mit Perlen besetzten Reif, hat auf dem Schoße das nackte Kind, das fröhlich nach dem Apfel greift, den ihm die Großmutter mit der Rechten hinreicht, während sie mit der Linken ein Buch hält. Als alte Frau hat sie Kopf und Hals mit einem weißen Tuche verhüllt, das nur das Gesicht freilässt. Mitten über den Köpfen der beiden Frauen schwebt in einer Flammenglorie die Taube des heiligen Geistes. Das Bild ist auf Kiefernholz gemalt. — Die Typen sind identisch mit denen der Mainzer Bilder. Anna z. B. finden wir genau so auf Mariens Tempelgang, sowie auf der Darstellung im Tempel. Architektur und Fußbodenbelag kommen ebenso in Mainz vor. Ferner zeigt sich eine weitgehende Übereinstimmung mit dem Stiche L. 29, der dieselbe Darstellung hat.[1])

Endlich gehört unserem Meister noch eine Auferstehung Christi im Museum zu *Sigmaringen* an (Nr. 18, aus der Sammlung Weyer in Köln, frageweise dem Mich. Wohlgemut zugeschrieben). Im Katalog wird in einer Anmerkung auf Scheibler's Ansicht hingewiesen, der den Meister für einen „guten Schüler Schongauer's" hielt, denselben, von dem auch die Nr. 299 bis 307 (das Marienleben) in Mainz seien. Erst dadurch wurde ich auf das Bild aufmerksam. Da ich es schon längere Zeit nicht mehr gesehen, war es mir aus dem Gedächtnis entschwunden. Der Direktor des Sigmaringer Museums, Herr Hofrat Gröbbels, stellte mir in liebenswürdiger Weise für die Untersuchung eine ältere Photographie zur Verfügung, auf Grund deren ich nicht nur Scheibler's Ansicht für richtig erklären, sondern auch den Nachweis führen kann, dass das Bild thatsächlich vom Meister des Hausbuchs ist.

Der Auferstandene, mit der Siegesfahne in der Linken, um Schultern und Hüften mit einem Mantel bekleidet, steht links neben dem geschlossenen steinernen Sarkophage; rings um diesen die Wächter entweder schlafend oder eben erwachend. Von links oben schwebt ein Engel herab. Im Hintergrunde eine Landschaft mit Laubwald, in der rechts die drei Frauen herankommen. Anstatt der Luft Goldgrund.

Die Gestalt Christi ist die der Magdalena des Stiches L. 50, nur ins Männliche übersetzt. Sein etwas breites Gesicht finden wir auch auf der Kreuztragung (L. 13), ferner auf L. 16 (Kopf Christi) und L. 19 (der gute Hirte). Dazu vergleiche man in Mainz die kleine Darstellung Christi, der die Seele der Maria im Himmel empfängt (auf dem Tod Mariens) und den Kopf Jakobus d. j. (auf der Ausgießung des heiligen Geistes). Christus hat einen Liliennimbus, wie auf den drei Mainzer Bildern: Geburt Christi, Anbetung der Könige und der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten. Überraschend ist die Stellung seiner Füße, die ganz genau so bei der heiligen Magdalena (L. 50) und beinahe so beim heiligen Sebastian (L. 44) wiederkehrt. Dort finden wir auch dieselbe Fußform mit dem stark hervortretenden Ballen der großen Zehe, ebenso bei der heiligen Magdalena L. 49 und bei dem Jesusknaben im Tempel (Mainz). Zu dem Engel vergleiche man die auf Magdalena's Himmelfahrt L. 50, zu den Wächtern die Männertypen auf den Bildern Anbetung der Könige und Jesus im Tempel (Mainz). Die Felsen endlich, die die Landschaft auf der rechten Seite abschließen, finden wir in ganz ähnlicher Weise auf den Stichen L. 5 (Simson mit dem Löwen), L. 6 (Simson und Delila), L. 19 (der gute Hirte), L. 50 (Magdalena's Himmelfahrt), L. 74 (der Türke zu Pferde).

Die Auferstehung Christi dürfte um dieselbe Zeit, wie das Mainzer Marienleben oder einige Jahre vorher entstanden sein.

Scheibler schreibt dem Meister dieses Bildes noch zwei Bilder zu, die er 1882 bei Frau Lucie von Livonius in Frankfurt a. M. gesehen hat. Es sind dies: Christus vor Pilatus und die Ausstellung Christi.[1]) Herr Konservator O. Cornill teilte mir auf eine Anfrage gefälligst mit, dass diese Bilder nicht mehr in Frankfurt seien. Wo sie hingekommen, wusste er nicht zu sagen.

Alle bisher besprochenen Bilder sind, für mich wenigstens, sichere Werke des Hausbuchmeisters. Von ihnen werden als solche das Liebespaar in Gotha, die Bilder Nr. 211—215 in Darmstadt, das Marienleben in Mainz, die Bilder in Schleißheim, Oldenburg und Sigmaringen, im Ganzen also 19, auch von anderen ohne weiteres anerkannt werden. Sie gehören der Zeit nach eng zusammen und mögen etwa in den Jahren 1495—1505 entstanden sein. Das Mainzer Marienleben bildet den Schluss, das müsste man schon aus seinem Stil folgern, auch wenn es nicht datirt wäre. Die Darmstädter Tafeln stehen am Anfang der Reihe und sind um 1495 anzusetzen. Das Liebespaar in Gotha steht ungefähr in der Mitte. Einen ganz äußerlichen Anhaltspunkt dafür bieten die Spruchbänder mit ihren noch gotischen Buchstaben, während der Spruch des Engels Gabriel auf der Verkündigung in Mainz schon mit Antiquabuchstaben geschrieben ist.

Die übrigen Bilder, nämlich das Wolfskehlener Altarwerk in Darmstadt, das aus Bossweiler im Speyerer Dom und das in der Kirche zu Wachenheim vom Jahre 1489 werden sich, obgleich sie sich stilistisch nur wenig mit jenen späteren Werken berühren, ebenfalls als Werke

1) Wie ich erst später bemerkte, hat schon Lehrs im Repertorium für Kunstwissenschaft XV (1892), S. 118 auf die Verwandtschaft des Oldenburger Bildes mit diesem Stiche aufmerksam gemacht, ohne jedoch den Schluss zu ziehen, dass wir es hier mit zwei Werken zu thun haben, die nicht abhängig voneinander sind, sondern derselben künstlerischen Phantasie ihr Dasein verdanken.

1) Vergl. den Sigmaringer Katalog, Anmerkung zu Nr. 18.

des Hausbuchmeisters ausweisen, sobald noch einige Zwischenglieder bekannt geworden sind, die sich jedenfalls mit der Zeit finden lassen werden. Wissen wir doch nun, wo wir zu suchen haben!

Nun giebt es noch ein größeres Werk, das in vieler Hinsicht des Meisters Art zeigt, auch unbedingt mit ihm in Verbindung stehen muss, das sich aber doch nicht ohne Zwang in die Entwicklung einreihen lässt, soweit sie bis jetzt für uns erkennbar ist. Es besteht aus fünf Tafeln (Nr. 270, 271, 273, 275 und 276) in der Schlossgalerie zu *Aschaffenburg*. Dort werden sie dem M. Schongauer zugeschrieben, erinnern jedoch in keiner Weise an ihn.[1]) Sie bildeten ursprünglich einen Flügelaltar in folgender Anordnung: in der Mitte die Geburt Christi (Nr. 273), auf den Innenseiten der Flügel links Johannes auf Patmos (Nr. 275), rechts der heilige Hieronymus (Nr. 271), auf den Außenseiten links der heilige Martin und die heilige Katharina (Nr. 276), rechts der heilige Sebastian und die heilige Margaretha (Nr. 270).

Geburt Christi (Nr. 273). In der Mitte kniet Maria nach rechts gewandt betend vor dem in einem steinernen Troge liegenden in eine Windel gewickelten Kinde, das von vier Engeln in langen goldenen Gewändern angebetet wird. Sie hat auf dem Haupte einen goldenen mit Perlen besetzten Stirnreifen, das dunkelblonde Haar fällt leicht gewellt über die Schultern und wird nur lose von einem Schleier bedeckt. Sie trägt ein Kleid von Goldbrokat, darüber einen schwarzen, mit goldenen Rosetten besetzten Mantel, der dunkelkirschrot gefüttert ist. Rechts hinter Maria sieht man die Köpfe von Ochs und Esel und rechts von diesen hinter einer Holzplanke zwei Hirten. Links im Mittelgrunde steht Joseph und dreht dem Beschauer den Rücken zu, wendet aber den Kopf nach rechts. Dicht am unteren Rande des Bildes, Maria zugekehrt, kniet der Stifter, ein Geistlicher, in weißem Chorhemd, um die Schultern einen grauen Pelzumhang. Von seinem Munde geht ein Spruchband aus, auf dem in gotischen Minuskeln die Worte stehen: „Inclyta theotocos populis enixa tonantem Av(r)es inclina tu michi confer opem“. Im Hintergrunde eine hügelige, mit Laubbäumen und Sträuchern besetzte Landschaft mit einer Schafherde und einem knieenden Hirten, der durch einem vom Himmel herabschwebenden Engel die Botschaft von der Geburt Christi erhält. Goldgrund.

Johannes auf Patmos (Nr. 275). Er sitzt nach rechts gewandt, in einen roten Mantel gehüllt, vor seinem Buche, das auf einem Erdhügel liegt. Die Rechte, die den Schreibkiel hält, hat er erhoben. Die Augen sind emporgerichtet nach der Madonna, die am Himmel sichtbar ist. Vor dem Buche steht der Adler. Goldgrund.

Hieronymus im Gemach (Nr. 271). Er sitzt als Kardinal in einer Art Chorstuhl und hat sich nach vorn gewendet, um dem Löwen, der rechts unten sitzt, den Dorn aus der rechten Pranke zu ziehen. Vor ihm das Lesepult mit einer aufgeschlagenen Bibelhandschrift. Durch das Fenster sieht man auf eine Landschaft, in der sich der Heilige vor einem Baum kasteit. Goldgrund.

Der heilige Martin (Nr. 276) ist in Vordersicht als Bischof mit dem Krummstab in der Linken dargestellt. Er giebt einem auf Krücken stehenden Krüppel, der eine Schale hinhält, ein Almosen. Der Hintergrund auf diesem wie auf den folgenden Bildern ist schwarz und mit goldenen Sternen besetzt. — Darunter: die heilige Katharina, nach rechts gewandt, hält mit der Linken das Schwert, mit der Rechten vor der Brust ein aufgeschlagenes Buch. Zu ihren Füßen liegen zwei Bruchstücke des Rades.

Der heilige Sebastian (Nr. 270), ganz von vorn, ist an eine Säule gebunden. Auf dem Kopf hat er ein rotes Barett, um die Schultern einen weiten roten Mantel, der aber den Körper nicht bedeckt. Der Heilige ist durch sechs Pfeile verwundet. — Darunter: Margaretha, nach links gewandt, in der Linken ein geschlossenes Buch, in der Rechten ein hohes Stabkreuz haltend. Sie trägt ein gelblich-graues Kleid mit blauem Granatmuster und einen hellgrünen Mantel, der rot gefüttert ist. Zu ihren Füßen der Drache, ein zottiges, hundeähnliches Ungeheuer.

Von diesen fünf Tafeln zeichnen sich die ersten drei, welche die Innenseiten des Altars bildeten, durch eine äußerst sorgfältige, fein vertreibende Technik (namentlich in Gesicht und Händen) und eine ungewöhnlich vornehme Farbenwirkung aus, die hauptsächlich durch die lichten bräunlichen Töne in der Landschaft und die reiche Anwendung von Gold erzielt wird. Die Außenseiten fallen dagegen merklich ab, eine Erscheinung, die auch bei anderen altdeutschen Altarwerken beinahe regelmäßig wiederkehrt. Damit soll aber nicht gesagt sein, dass man hier die Hand eines Gehilfen anstatt der des Meisters selbst anzunehmen hätte.

In Bezug auf die erwähnten Vorzüge steht dieses Altarwerk auf einer viel höheren Stufe als die dem Meister des Hausbuches zugeschriebenen Bilder, mit alleiniger Ausnahme des Liebespaares, das koloristisch vielfach an jenes erinnert. Auch die Gesichtstypen sind nicht die diesen Bildern eigenen, wenn sie ihnen auch sehr nahe kommen. Indessen, mag auch einiges an den Meister des Peringsdörferschen Altars in Nürnberg, anderes (z. B. Johannes auf Patmos) an den Kupferstecher B. M., den Schüler Schongauers, erinnern, bei genauerer Prüfung kann man das Werk mit keinem anderen als dem Hausbuchmeister in nähere Verbindung bringen. Auffällig ist bei diesen Gestalten der unsichere, lichtscheue Blick; sie schielen alle, sogar Ochs und Esel. Dies kommt ja auch bei unserm Meister öfter vor, man vergleiche z. B. die Beschneidung L. 11, wo sich auch Analogieen für die beiden Hirten auf dem Mittelbilde finden, ferner die Darmstädter Bilder Nr. 212—215. Die Behandlung des Baumschlags entspricht der auf dem Stiche L. 74 (der Türke zu Pferde).

1) Photographirt von Neeb.

Zum Schluss weise ich noch auf eine Geburt Christi in der Schlossgalerie zu *Aschaffenburg* (Nr. 293) hin, die in mancher Beziehung, namentlich im Kolorit, an die Bilder unseres Meisters erinnert. Doch sind die Übereinstimmungen nicht so groß, dass ich dies Bild ihm selbst zuzuschreiben wagte; ein Zusammenhang mit ihm ist aber jedenfalls vorhanden.

Übrigens scheint auch die Geburt Christi (B. 35) von Israel von Meckenheim[1]) auf ein Bild vom Meister des Hausbuches und nicht, wie jetzt allgemein angenommen wird, auf ein Original von Holbein d. ä. zurückzugehen. Ich wenigstens kann hier nichts von Holbein's Art finden.[2])

Ist es gelungen, eine Reihe von Bildern unserem Meister mit Sicherheit zuzuschreiben, so ist damit auch die Frage nach dem Orte seiner Thätigkeit in der Hauptsache beantwortet. Nach Harzen's und Retberg's Vorgange hatte man sich geeinigt, auf Grund der Wappen, die im sogenannten Hausbuche vorkommen, ihn für einen Süddeutschen, einen Schwaben, zu erklären. Doch gehören gerade diejenigen Wappen, die für diese Frage entscheidend sind, nicht schwäbischen, sondern mittelrheinischen, rheinfränkischen Geschlechtern an. Ungewiss ist dies nur bei dem Wappen des frühesten Besitzers des Hausbuches. Wir finden es als besondere Darstellung auf S. 2a und 34b, außerdem zweimal auf einem Zelte des Feldlagers S. 53c (rechts oben). Von diesen ist das auf S. 2a sicher nicht von der Hand des Hausbuchmeisters, sondern eine Nachahmung des auf S. 34b befindlichen von späterer Hand. Darüber dürften jetzt so ziemlich alle Kenner einig sein. Retberg[3]) hat behauptet, es sei das der Konstanzer Familie Goldast. Das ist durchaus nicht erwiesen. Retberg selbst sagt, dass es in der Helmzier nicht mit diesem übereinstimmt. Außerdem muss man sich wohl fragen, was dies bürgerliche Geschlecht unter dem hohen Adel im kaiserlichen Feldlager zu suchen habe. Die Vermutung liegt nahe, dass dies Wappen, ebenso wie die anderen, einem mittelrheinischen ritterlichen Geschlechte angehört. Es wäre eine nicht undankbare Aufgabe für einen Heraldiker, der Frage weiter nachzugehen.

Das am häufigsten im Hausbuche vorkommende Wappen ist das mit drei Sparren. Wir finden es auf S. 24a an den beiden Wetterfahnen, dann auf S. 52a an dem Fähnchen des ersten Wagens im mittleren Zuge, endlich siebenmal an den Zelten im Feldlager (Bl. 53). Der Meister des Hausbuches muss also zu dem Geschlechte, das dieses Wappen führte, besonders nahe Beziehungen gehabt haben. Retberg hat gemeint, das Wappen sei das der Werdenstein, eines schwäbischen Rittergeschlechtes, und alle anderen haben es ihm nachgeschrieben. Diese Angabe ist aber falsch, wie sich jeder überzeugen kann, wenn er im Sibmacher'schen Wappenbuch[1]) nachschlägt. In Betracht kommen nur zwei rheinfränkische Geschlechter, die überdies miteinander verwandt waren: die Grafen von *Hanau* (drei rote Sparren in Gold) und die Herren von *Eppstein* (drei rote Sparren in Silber). Für einen Grafen von Hanau malte unser Meister das Liebespaar in Gotha, wie das Wappen auf dem Bilde beweist. Da die Wappen im Hausbuche nicht ursprünglich tingiert waren, so lässt sich nicht entscheiden, welches der beiden Geschlechter jedesmal gemeint ist. Im Feldlager sind sie doch wohl beide als anwesend gedacht. Nach der jetzigen Bemalung, die wohl von einem späteren Besitzer der Handschrift herrührt, gehören diese Wappen alle den Eppsteinern an. Diese müsste man auch ohnedies als Inhaber der beiden großen Zelte ganz rechts unten annehmen, die außer dem Wappen mit den drei Sparren noch das württembergische[2]) tragen, ein Umstand der auf eine engere Verbindung zwischen beiden Geschlechtern schließen lässt. Thatsächlich war Philipp von Eppstein mit Margaretha von Württemberg verheiratet. Diese starb am 21. April 1470.

Die übrigen Wappen finden wir auf den beiden größeren Blättern, die miteinander in Zusammenhang stehen, dem Zuzug der Kontingente und dem Feldlager, und zwar das der Grafen von *Erbach* an dem Fähnchen des hintersten Wagens im Zuge und viermal im Feldlager auf der linken Seite, das der Grafen von *Nassau* am Fähnchen des mittleren Wagens und wahrscheinlich auch an einem Zelt auf der rechten Seite des Lagers. Endlich sehen wir noch auf dem Banner hinter dem großen Zelt mit dem württembergischen Wappen das nassauische Wappen in Verbindung mit dem Mainzer Rad. Es ist das des Grafen Adolf II. von Nassau, der von 1463—1475 Erzbischof von Mainz war.

1) Die Formen Meckenem und Meckenen (sogar in der Abkürzung Mecken) werden in der kunstgeschichtlichen Litteratur mit merkwürdiger Zähigkeit festgehalten, als ob es sich um einen Familiennamen und nicht um den Namen des Ortes handelte, der heute Meckenheim heißt. Warum schreiben wir dann nicht auch Wenzel von Olomucz statt Olmütz? Dies Meckenheim ist jedenfalls das Dorf in der bayerischen Pfalz (Bez.-Amt Neustadt) und nicht, wie bisher angenommen wurde, das im Reg.-Bez. Köln. Wenigstens gehören die Formen Meckenem und Meckenen der pfälzischen Mundart an. Man vergl. z. B. in den pfälzischen Chroniken der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Ortsnamen wie Besiken (Besigheim), Tossenhem (Dossenheim), Turkem (Dürckheim), Hochhem (Hochheim), Leimen (Leimheim), Merxem (Merxheim) u. a.: Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte, Bd. 2 u. 3.

2) Auch wenn die sämtlichen Vorbilder für die Folge B. 30—41 sich schließlich als Werke Holbein's d. ä. nachweisen ließen, so könnten sie doch nicht alle zu einem Gemäldecyklus gehören, d. h. nicht zu dem Weingartener Altar. Denn die Krönung Mariens kommt schon als Nebenscene auf der Darstellung im Tempel vor.

3) Kulturgeschichtliche Briefe, Leipzig 1865, S. 13.

1) 2. Aufl. Nürnberg 1657, 1. Band, S. 111.

2) Es sind hier allerdings nur zwei Hirschhörner anstatt der drei sonst üblichen vorhanden, doch lässt sich das Wappen kaum anders als auf Württemberg deuten. Dem entspricht auch die jetzige Bemalung.

Sicherlich ist es kein Zufall, keine Laune des Künstlers gewesen, dass er da, wo er Veranlassung hatte, Wappen anzubringen, die rheinfränkischer Geschlechter verwendet hat. Sie müssen ihm besonders vertraut gewesen sein. Wir können noch einen Schritt weiter gehen und sagen: diese Wappen gehörten dem Adel der engeren Heimat des Künstlers an; er ist also ein Rheinfranke gewesen. Zu demselben Ergebnis kommen wir, wenn wir die Orte ins Auge fassen, an denen sich seine Bilder früher befunden haben oder noch jetzt befinden. Mit Ausnahme von Bossweiler bei Grünstedt in der bayerischen Pfalz (Bez.-Amt Frankenthal) liegen sie alle im Großherzogtum Hessen. Es sind: Wachenheim a. d. Pfrimm (Kreis Worms), Wolfskehlen und Leeheim (Kreis Großgerau), Seligenstadt (Kreis Offenbach) und Mainz. Als Wohnort des Meisters können wir uns nur eine größere Stadt, einen der Mittelpunkte des geistigen und künstlerischen Lebens denken. Da kämen denn zunächst nur *Mainz* und *Frankfurt* in Betracht. Die Mundart der Sprüche auf dem Gothaer Bilde bestätigt das. Es ist die, welche im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Frankfurt gesprochen wurde.[1] Die Mainzer Mundart wird aber damals kaum von der Frankfurter verschieden gewesen sein, wie sie ja auch heutzutage nicht von ihr abweicht. Ich möchte annehmen, unser Meister sei in *Mainz* thätig gewesen, obgleich ich einen eigentlichen Beweis dafür noch nicht zu bringen vermag. Wer ihn für einen Frankfurter halten will, thut es mit demselben Recht. Für meine Annahme kann ich allein den Umstand geltend machen, dass die Mainzer Bücherillustration der Zeit deutliche Anklänge an die Art des Meisters zeigt. Ganz auffallend ist dies bei den Holzschnitten der 1492 von Peter Schöffer gedruckten „Cronecken der sassen“ von Conrad Botho. Eine genauere Untersuchung dürfte sogar zu dem Ergebnis führen, dass die Zeichnungen zu diesen Holzschnitten von dem Meister selbst herrühren. Sie erinnern vielfach an die größeren und derberen Zeichnungen im Hausbuche. Es wäre eine gewiss lohnende Aufgabe, den Mainzer Holzschnitt am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts einmal auf den Hausbuchmeister hin durchzusehen.

Auch über die Zeit der Thätigkeit des Meisters lassen sich nunmehr genauere Angaben machen, als dies bis jetzt möglich war. Zunächst steht fest, dass er 1505 noch lebte. Die Verkündigung in Mainz trägt diese Jahreszahl. Seine Geburt darf man kaum später als 1450 ansetzen, falls das Allianz-Wappen der Frankfurter Familien von Rohrbach und von Holzhausen vom Monogrammisten b x 8 (P. II, 123) wirklich aus dem Jahre 1466 oder 67 stammt und falls diesem Stich wirklich ein Original des Hausbuchmeisters zu Grunde liegt.[1] Er ist also ein Altersgenosse Schongauer's.

Über seinen Entwicklungsgang lassen sich vorläufig nur Vermutungen äußern. Wahrscheinlich hat er als Maler begonnen und als solcher den Einfluss der Niederländer, namentlich Hans Memling's, erfahren,[2] und zwar nicht erst in Flandern, sondern in der Heimat. Wir müssen wohl annehmen, dass Memling, der ja aus Mömlingen bei Aschaffenburg stammte, in Deutschland, höchst wahrscheinlich in Mainz, gelernt und noch längere Zeit dort gearbeitet hat, ehe er nach den Niederlanden übergesiedelt ist. Wäre er nämlich jung dorthin gekommen und hätte er sich frühzeitig dort niedergelassen, so hätte er doch wohl seinen deutschen Vornamen Hans bald mit dem vlämischen Jan vertauscht. Es ist gar nicht undenkbar, dass der ältere Memling und der jüngere Meister des Hausbuchs aus derselben Mainzer Werkstätte hervorgegangen sind. — Als Kupferstecher hat er wohl erst später begonnen, seine stecherische Thätigkeit würde dann einen Zeitraum von etwa 25—30 Jahren umfassen, ungefähr vom Jahre 1480 an gerechnet, so dass der Name „Meister von 1480“, unter dem er in den älteren Handbüchern geht, nicht so ganz aus der Luft gegriffen wäre.

Friedrich Lippmann, der in den Stichen des unbekannten Meisters Jugendarbeiten Holbein's d. ä. erkennen wollte, war dadurch zu der Annahme gezwungen, sämtliche Stiche seien in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum rasch hinter einander entstanden. Doch fragt es sich, abgesehen von bedeutenderen Einwänden, auf welche Weise man die vielen Unterschiede technischer und stilistischer Art, die wirklich zwischen einzelnen Stichen vorhanden sind, erklären wollte, wenn nicht durch einen großen zeitlichen Abstand. Man vergleiche nur so unbeholfene Blätter wie Simson mit dem Löwen (L. 5), Simson und Delila (L. 6) oder die Bekehrung Saul's (L. 41) mit meisterhaften, wie die Hirschjagd (L. 67) oder das Liebespaar (L. 75). Leider stellen sich, da auch nicht ein einziger Stich datirt ist, ihrer zeitlichen Anordnung die größten Schwierigkeiten entgegen. Hier können meist nur datirte oder datirbare Kopieen einige Anhaltspunkte bieten.

Dies ist der Fall bei der Madonna im Strahlenkranze L. 27, die vor 1497 entstanden sein muss. Das Darmstädter Museum besitzt nämlich seit Kurzem ein gemaltes, aus der Kirche von Nieder-Erlenbach stammendes Triptychon, das die Jahreszahl 1497

1) Man vergl. z. B. Frankfurts Reichskorrespondenz, herausgegeben von J. Janssen, 2. Bd. und Wülcker, Urkunden und Akten betreffend die Belagerung von Neuß 1474—75 (Neujahrsblatt des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Frankfurt a. M. 1877).

1) Vergl. Lehrs, Katalog der deutschen Kupferstiche des 15. Jahrh. im Germanischen Museum, S. 28—31.

2) Man vergl. auch die Bemerkung Passavant's im Peintre-graveur II, 255: „Ces gravures nous rappellent quelquefois le caractère particulier des compositions de Hans Memling.“



trägt.[1]) Dieses Triptychon ist insofern bemerkenswert, als sich der Maler darin ohne jegliche Erfindungsgabe zeigt. So ist auf dem Mittelbild die Hauptfigur, die Madonna, nach dem Stiche des Hausbuchmeisters L. 27 kopirt, links von ihr der Erzengel Michael nach Schongauer B. 58 (nur dass auf dem Bilde der Engel vier nackte Kinder auf dem linken Arm hat); rechts von ihr der heilige Hieronymus als Kardinal mit dem Löwen dürfte ebenfalls auf einen Stich zurückgehen. Auf den Innenseiten der Flügel sehen wir die zwölf Apostel, und zwar sind auf dem rechten Flügel fünf von ihnen Kopien nach Schongauer (Andreas nach B. 35, Jakobus d. ä. nach B. 36, Judas, Thaddäus nach B. 42, Philippus nach B. 38, Simon nach B. 43), der sechste, Mathäus, sowie die sechs Apostel des linken Flügels sind kaum eigene Erfindungen des Malers, sondern wahrscheinlich ebenfalls nach Stichen kopirt. Auf den Außenseiten der Flügel sehen wir links die Verkündigung nach Schongauer B. 3, rechts noch einmal den Erzengel *Michael*, allerdings in ganz anderer Auffassung als auf dem Mittelbilde. Er steht auf einem Felsblock und hält mit der Linken die Wage, deren eine Schale mit einer Seele in Gestalt eines nackten Kindes in die Höhe schwebt, während die andere durch ein Höllenungeheuer niedergedrückt wird, auf das der Engel den linken Fuß und das Stabkreuz gesetzt hat. Wir haben hier ohne allen Zweifel die Kopie eines verschollenen Originals, jedenfalls eines Stiches, des Hausbuchmeisters vor uns. Es ist derselbe Gesichtstypus und dieselbe Gewandbehandlung wie bei Maria auf der Heimsuchung L. 7 und beim Erzengel Michael L. 39. Auch die Pfauenfittiche, die wir von den Bildern her kennen, fehlen nicht. — Das Ast- und Rankenwerk, das die Tafeln der Innenseiten oben abschließt, ist ebenfalls den Stichen unseres Meisters entlehnt.

Übrigens dürfte auch das Wappen mit dem Löwen von Israel von Meckenheim B. 195 auf einen Stich des Hausbuchmeisters zurückgehen.

Vielleicht lässt sich für die Entstehung noch eines anderen Stiches eine Zeitgrenze angeben. Ich meine den Türken zu Pferd L. 74. Bei diesem Stiche drängen sich einem sofort einige Fragen auf. Zunächst: wer ist der Dargestellte? Doch nicht irgend ein gewöhnlicher Türke, sondern einer, der Aufsehen erregte, von dem die Leute redeten, dessen Bild man sich gern aufbewahrte, und den deshalb der Künstler durch den Stichel verewigte. Wie kam aber damals ein solch vornehmer Türke an den Mittelrhein? Ich glaube eine Antwort auf diese Fragen zu haben, die der Wahrheit ziemlich nahe kommen dürfte. Es gab damals allerdings einen Türken, der eine gewisse Rolle in Deutschland spielte. Es war Calixt Osman, ein Halbbruder (nach anderen ein Sohn) Mohammed's II. Er hatte sich in Rom taufen lassen und lebte seit der Romfahrt Kaiser Friedrich's III. 1469 an dessen Hofe. Als der Kaiser zu Ostern 1473 von seinen Stammlanden aufbrach, um in's Reich, zunächst nach Augsburg zum Reichstag zu ziehen, begleitete ihn Calixt Osman. Von Augsburg ging die Reise nach dem Westen, über Ulm und Esslingen, nach Baden-Baden, dann nach Straßburg, Freiburg, Basel, Metz, endlich nach Trier zur Zusammenkunft mit Karl dem Kühnen von Burgund. In den zahlreichen Berichten über diese Zusammenkunft wird auch der türkische Prinz erwähnt, von den einen, den besser Unterrichteten, als „frater imperatoris Thurcorum, le frère du Turch“, von den anderen als der „Turkesch keyser“. Von Trier fuhr Friedrich III. zu Schiff nach Koblenz, wo er am 28. November 1473 ankam, dann weiter nach Köln. Dort blieb er bis zum 18. Januar 1474, dann ging es wieder nach Koblenz zurück und von da zu Land über Nastätten und Wiesbaden nach Frankfurt, wo er am 25. Januar eintraf. Bei den Frankfurtern, auch den Herren vom Rat, galt Calixt Osman als der „türkische Kaiser“, wie aus der Beschreibung vom Aufenthalt Friedrich's III. in Frankfurt hervorgeht.[1]) Es wäre gar nicht so unmöglich, dass unser Künstler in dem Türken zu Pferd diesen „türkischen Kaiser“ hat darstellen wollen. Dann könnte aber der Stich nicht vor dem Besuch des Kaisers Friedrich in Koblenz oder Frankfurt, also nicht vor dem Winter 1473/74 entstanden sein. Wahrscheinlich jedoch ist er viel später anzusetzen, und es mögen bis zur Übertragung der Zeichnung auf das Kupfer ruhig eine Reihe von Jahren dahingegangen sein. Freilich gehört der Stich schon aus technischen Gründen immer noch zu den frühen, es trennt ihn z. B. von dem Liebespaare L. 75, dem Blatte, das ihm in der Veröffentlichung der chalkographischen Gesellschaft zunächst folgt und das auf jeden Fall zu den späteren Arbeiten gehört, ein großer zeitlicher Abstand. Ich kann hier Max Lehrs nicht beipflichten, der sagt[2]): „Der Stich gehört zu den reifsten Arbeiten des Meisters. Die Ausbildung des landschaftlichen Hintergrundes erinnert direkt an Dürer.“ Der Stich mutet einen, wenn man ihn mit manchem andern vergleicht, ziemlich reizlos an, namentlich das Pferd ist viel hölzerner dargestellt, als z. B. die auf den Jagdbildern. Endlich ist mir bei der Landschaft des Hintergrundes noch nie der Gedanke an Dürer gekommen.

---

1) Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Kreis Friedberg, bearbeitet von R. Adamy, S. 219. Dort auch ein Lichtdruck der Innenseiten des Altars.

1) Janssen, Frankfurts Reichskorrespondenz, 2. Bd., 1. Abt., S. 304 u. 307.

2) Repert. f. Kunstwissensch. XV, 124.

EIN WIEDERERKANNTES BILD VON RUBENS.

MIT HELIOGRAVÜRE.

EI der Eröffnung der Galerie Miethke in Wien im Frühling dieses Jahres kam unter anderen bisher verborgen gebliebenen oder doch nur Wenigen bekannt gewesenen Schätzen, welche die Wiener Kunsthandlung ihr eigen nennt, auch ein großes historisch-allegorisches Bild von Rubens zu Tage, welches vor einigen Jahren mit anderen kostbaren Werken alter niederländischer Meister aus einer schottischen Privatsammlung in den Besitz Miethke's übergegangen ist.

Das auf Leinwand gemalte Bild (1,82 m Höhe und 2,73 m Breite messend) trug früher den Namen „Mars und Venus" und war mit dieser Bezeichnung auch vor nicht langer Zeit in London in der Royal Academy in einer der Ausstellungen von Werken alter Meister ausgestellt. Wenn es damals, von den Kennern wohl beachtet und gewürdigt, gleichwohl nicht zu seinen vollen Ehren gelangt ist, so war daran wohl hauptsächlich der zu jener Zeit nicht günstige Zustand der Bildfläche schuld. Als dieselbe gereinigt war, kam ein Meisterwerk des Rubens zu Tage, das ebenso fesselnd ist durch die Pracht und Frische seiner Malerei wie durch die Bedeutsamkeit des dargestellten Gegenstandes.

Dass dieser nicht als „Mars und Venus" bezeichnet werden dürfe, war sofort klar. Und die Erinnerung an das schöne Aquarell des Weimarer Museums, welches im großen Rubenswerk von Rooses (T. V, pl. 414) abgebildet ist, führte denn auch bald auf die richtige Spur. Rooses erklärt dasselbe zutreffend als zu der zweiten Luxembourg-Folge gehörig und giebt ihm den Titel: „Heinrich IV. ergreift die günstige Gelegenheit, Frieden zu schließen". Die Darstellung des Weimarer Aquarells, von der man bis vor kurzem geglaubt hatte, dass sie im Großen nie zur Ausführung gelangt sei, liegt uns in dem Gemälde der Galerie Miethke vor.

Wir wissen, dass Maria von Medicis gleichzeitig mit der Bestellung der Bilderfolge aus ihrem Leben für die Galerie des Luxembourg auch den Plan eines zweiten, vermutlich ebenso umfangreichen Gemäldecyklus gefasst hatte, welcher den Hauptbegebenheiten der Geschichte König Heinrich's IV. gewidmet sein sollte. [1]) Rubens hat, wie es scheint, bald nach der Vollendung seiner Medicis-Galerie im Luxembourg (1625) sich mit der zweiten Gemäldereihe zu beschäftigen begonnen. In seiner Korrespondenz mit den Agenten der Königin und mit seinen Freunden liegen davon die Spuren vor. In einem Brief an Dupuy vom 27. Januar 1628 schreibt der Meister: „Ich habe nunmehr die Zeichnungen für die zweite Galerie begonnen, welche nach meiner Meinung der Natur des Gegenstandes wegen noch schöner werden wird als die erste, so dass ich damit auch noch höhere Ehren zu erringen hoffe." (Man vergl. den italienischen Text bei Ad. Rosenberg, Rubensbriefe, S. 157.) Im Spätherbst des Jahres 1630 beklagt sich Rubens brieflich bei demselben Freunde darüber, dass man wegen Vergrößerung der Thüren die Höhe der Bilder um zwei Fuß niedriger machen wolle, nachdem dieselben doch bereits in größeren Dimensionen begonnen seien. Man möge ihm wenigstens einen halben Fuß noch zugeben. Die Arbeit wurde dadurch Monate lang verzögert und endlich — seit 1631 — in Folge dazwischen getretener politischer Hindernisse ganz abgebrochen. In der „Specification des peintures trouvées à la maison mortuaire de feu Messire Pierre-Paul Rubens" lesen wir: „Six grandes pièces imparfaictes, contenans des Sièges des villes, batailles et triumphes de Henry quatriesme, roy de France, qui sont commencées depuis quelques années pour la Galerie de l'hostel du Luxembourg, de la reyne mère de France."

Von diesen sechs großen unvollendeten Stücken zur Galerie Heinrich's IV. befinden sich zwei bekanntlich im Niobidensaale der Uffizien zu Florenz. Das eine stellt die „Schlacht von Ivry", das andere den „Siegeseinzug Heinrich's IV. in Paris" dar. Es sind kolossale Gemälde von etwa 7 m Länge und etwa $3^3/_4$ m Höhe mit zahlreichen Figuren in Lebensgröße, gleich bewundernswert in der klaren Entwicklung der dargestellten Ereignisse wie in der bravourösen Malerei, die bei dem letzterwähnten Bilde etwas weiter in der Vollendung vorgeschritten ist als bei dem ersteren. Unzweifelhaft besitzen wir in beiden Bildern Werke von des Meisters eigener Hand. [1])

Dasselbe gilt von dem Bilde der Galerie Miethke, das zwar nicht die gleichen riesigen Dimensionen und, seinem Gegenstande gemäß, auch nicht einen solchen Reich-

1) S. das Nähere darüber bei Rooses, L'Oeuvre de P. P. Rubens, III, p. 275 ff.

1) Rooses, a. a. O. III, p. 275 zählt noch zwei Gemälde zu der Folge Heinrich's IV., welche in Brüssel 1738 bei der „vente Fraula" zur Versteigerung kamen, aber keine Käufer fanden: „Die Belagerung von Paris" und „Die Schlacht von Constans". Sie hatten, dem Auktionskataloge zufolge, eine Höhe von 14 Fuß und eine Breite von 10 Fuß und $10^1/_2$ Zoll.

tum an Figuren aufweist, wie die beiden Kompositionen in Florenz, aber unzweifelhaft ebenfalls in die zweite Medicis-Folge gehört und in der Ausführung bedeutend weiter vorgeschritten ist als die beiden Florentiner Bilder. Als nicht ganz vollendet können nur einzelne Extremitäten, z. B. die Füße des Genius in der Ecke links, bezeichnet werden. Was sonst an dem Zustande des Gemäldes nicht voll befriedigt, wie vornehmlich die Karnation der weiblichen unbekleideten Hauptfigur und der beiden Putten am Boden, das hat in Folge des Durchwachsens der Untermalung die ursprüngliche Frische der Farbe verloren. Im übrigen ist die Malerei nicht nur durchaus intakt, sondern auch von jener Transparenz und jenem blühenden Kolorit, welche in jedem Pinselstrich die eigene Hand des Rubens und die Zeit der höchsten Vollendung seiner Meisterschaft bekunden. Man hat die Meinung ausgesprochen, dass die Früchte im Schoße der sitzenden weiblichen Figur vielleicht von Franz Snyders herrühren könnten. Wir wollen dem nicht widersprechen. Snyders war bekanntlich ein ebenso trefflicher Stillleben- wie Tiermaler und neben Jan Brueghel wohl der geschickteste von den Gehilfen des Rubens. Er konnte sich diesem so vollkommen anpassen, wie es hier geschehen ist. Jedoch ein zwingender Grund für die Annahme seiner Mitarbeiterschaft liegt in unserem Falle nicht vor.

Wie die Ausführung des Bildes, so fügt sich auch dessen Gegenstand in der Konzeption und Auffassung durchaus dem Stil der Medicifolgen ein. Es ist eine Darstellung von jener allegorisirenden Art, in der die Kunst des Meisters hier ihre glänzendsten Triumphe feiert. Seine Gedankenwesen haben die nämliche Glaubwürdigkeit wie die Götter und Menschen: alle drei verkehren miteinander in der gleichen, leibhaftigen Welt; niemandem fällt es ein, an ihrer Wirklichkeit zu zweifeln.

Von der rechten Seite her schreitet König Heinrich in prächtiger, goldverzierter Stahlrüstung, die ein hellroter Mantel umwallt, mit dem Medusenschild in der Linken, etwas vorgebeugt herbei, um die „Günstige Gelegenheit“ beim Schopf zu fassen. Zwei über seinem Haupte schwebende Genien mit Lorbeerkranz und Siegespalme kennzeichnen ihn als den Glorreichen. Der grimme Löwe mit vorgestreckter Tatze, ganz rechts zur Seite, symbolisirt seine Stärke. Doch des Königs Gesinnung ist offenbar schon dem Frieden zugeneigt. Es bedarf zu seiner Überredung kaum mehr des milden Zuspruchs der Göttin der Weisheit Pallas Athena, welche die Linke zutraulich um den Nacken des Herrschers legt. Diese Gestalt, mit ihrem Stahlhelm, den eine goldene Sphinx bekrönt, mit dem jugendfrischen Antlitz und den kraftstrotzenden, in sanftgetönte Gewänder leicht gehüllten Körperformen bildet neben dem König eine der herrlichsten Figuren des Bildes. Über ihr schwebt die Eule. In fast völliger Nacktheit steht die Hauptperson des Bildes, die jugendliche Blondine da, in der uns der Meister die „Günstige Gelegenheit“ verkörpert. Sie hält nur leicht und schamhaft mit der Rechten einen Zipfel des lichtroten Mantels, der um ihren linken Arm geschlungen ist und an dem der Genius zu ihren Füßen sie fortzuziehen sich bemüht. In der Haartracht gleicht sie jener berühmten Bronze des Lysippos, in welcher dieser Meister den Kairos, den „Günstigen Augenblick“ dargestellt hatte. Um den Hinterkopf ist ihr Haar kurz, nicht greifbar, nach vorn dagegen wallt es in langen Wellen herab, so dass es die Hände der Pallas bequem in die des Königs legen können. Mit jungfräulicher Zartheit, die Linke graziös über dem Busen, giebt die holde Schöne der Bewerbung nach, vor dem Blicke des Königs die Augen senkend. Die linke Seite des Bildes vervollständigt dessen Gedankeninhalt. Hier sitzt, in reiche, bauschige Gewänder gehüllt, die Göttin des Friedens mit den Symbolen der Arbeit und des Erntesegens, Ackergerät und Früchten. In Körperformen und Ausdruck matronal und welterfahren, unterstützt sie die Aktion des oben schwebenden Kronos, der die „Gelegenheit“ sanft vorwärts schiebt. Neben dem Zeitgott hält ein Genius die zusammengeringelte Schlange, das Symbol der Ewigkeit. Der vorhin erwähnte Kleine zu Füßen der Friedensgöttin ergötzt sich an den Früchten, die diese im Schoße trägt. Dem Boden entsprießen Blumen, und rechts blicken wir in eine weite, wellige Landschaft mit Buschwerk, Bäumen und Baulichkeiten, von einem leicht bewölkten Himmel überspannt. In allen diesen Teilen, besonders in dem reizvoll behandelten landschaftlichen Hintergrunde, tritt die eigenhändige Pinselführung des Rubens mit überzeugender Klarheit zu Tage. Die aus Anlass des Budapester Congresses in diesem Herbst in Wien versammelten Kunsthistoriker waren mit uns einig in der hohen Schätzung und allseitigen Bewunderung des Werkes.

Abgesehen von dem oben erwähnten Weimarer Aquarell zählt Rooses (a. a. O. III, p. 267 ff.) noch etwa ein Dutzend Skizzen auf, welche mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit zu der zweiten Medicisfolge gehören. Die wichtigste derselben für unsern Gegenstand befindet sich in der Galerie Liechtenstein zu Wien (Kat. v. J. 1885, Nr. 100). In dieser flüchtigen, in Bister und wenigen hellen Farbentönen leicht hingeworfenen Skizze (Höhe 0,64, Breite 0,50 cm) besitzen wir den ersten Entwurf zu dem Bilde der Galerie Miethke, und zwar in seiner ursprünglich größer gedachten Form. Der in dem fertigen Gemälde geschilderte Vorgang bildet im ersten Entwurf den oberen Teil der Komposition, welche als Teppich gedacht und von geschweiftem Ornament umgeben ist. Dazu kommt in der Skizze ein unterer Teil, welcher eine sitzende weibliche Gestalt mit Keule und Schlange in den Händen und neben ihr den Adler des Jupiter zeigt, nach der Deutung von Rooses die Allegorie der „Wachsamkeit“ (s. die Heliogravüre von R. Paulussen in W. Bode's Werk über die fürstlich

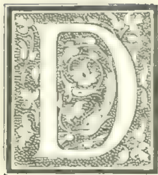
Liechtenstein'sche Galerie). Die Vermutung liegt nahe, dass Rubens in Folge des Wunsches der Königin, die Dimensionen der Bilder zu reduziren, von der erweiterten Form der Komposition, wie sie die Skizze zeigt, abgesehen hat und zu der comprimirten Darstellung des Hauptgegenstandes übergegangen ist, welche uns in dem Weimarer Aquarell und in dem Miethke'schen Bilde vorliegt.

Von dem letzteren besitzen wir endlich auch noch eine gute alte Kopie in der Galerie von Sanssouci (Großer Saal, Nr. 9). Sie stimmt in allem Wesentlichen mit dem Original überein, ist aber etwas kleiner als dieses (Höhe 1,60, Breite 2,08 m). Schon Smith (Cat. rais. IX, p. 287, Nr. 161) und Rooses (a. a. O. III, p. 274) haben ihrer gedacht, Letzterer unter bestimmter Bezeichnung des Bildes als Kopie, ohne das nun glücklich wiedererkannte Original zu kennen.

C. v. LÜTZOW.

EIN PATRIOTISCHES KÜNSTLERBUCH.[1])

MIT ABBILDUNGEN.



DEN zahlreichen illustrirten Dichterbüchern und sonstigen litterarischen Sammelwerken mit artistischem Schmuck tritt hier ein Künstlerbuch zur Seite, in dem nicht das Wort, sondern das Bild die Hauptsache ist und dem beigefügten Text nur der Charakter eines poetischen Ornamentes zukommt.

Das Werk verdient als geschmackvoll ausgestattetes Buch und vor allem seines patriotischen Zweckes wegen die wärmste Anerkennung und thatkräftigste Förderung. Es soll nämlich durch sein Erträgnis den hart bedrängten Deutschen Österreichs zu Hilfe kommen, insbesondere dem neu gegründeten deutschen Studentenheim und dem deutschen Vereinshause in Cilli materielle Unterstützung gewähren. Ein in München Anfang dieses Jahres gehaltener Vortrag von Heinrich Wastian aus Graz gab den ersten Anstoß zu dem schönen Unternehmen.

Der Münchener „Verein zur Erhaltung des Deutschtums im Auslande" bildete einen besonderen „Hilfsausschuss für Cilli", und zu den Veranstaltungen dieses Ausschusses gehört das vorliegende Prachtwerk, zu dessen künstlerischer Herstellung eine große Anzahl deutscher Maler, namentlich Münchener, sich vereinigt haben. Wastian schildert in der



Eine deutsche Madonna. Von OTTO SEITZ.
Aus dem Werke: Den Deutschen Österreichs! München, J. F. Lehmann

1) *Den Deutschen Österreichs!* Hundert Studienblätter deutscher Künstler. Auf Veranlassung und unter Mitwirkung des Münchener „Hilfsausschusses für Cilli" herausgegeben unter der künstlerischen Leitung von *Franz von Defregger* zu Gunsten des deutschen Studentenheims und des deutschen Vereinshauses in Cilli. Mit Text von Professor Dr. *Max Haushofer* und einer Einleitung von *Heinrich Wastian.* München, J. F. Lehmann, [illegible]. XXIII u. 18 S. 4°.


FRANZ
STVCK

Einleitung des Werkes, welche die Überschrift „Auf gefährlicher Scholle“ trägt, mit beredten Worten die Bedrängnis der Deutschen in Österreich, welche vornehmlich gegen den Ansturm der vereinigten slavischen „Zwergvölker“ immer heftiger entbrennende Kämpfe zu bestehen haben. Er richtet dabei auch wohl zu beherzigende Worte an die Deutschen im Reiche, deren Sinn und Herz für diese Kämpfe der Deutschen der Ostmark nur allzuwenig erschlossen ist. „Das große deutsche Volk“ — sagt er — „darf nicht achtlos und stillschweigend darüber hinwegblicken, dass mächtige, ursprüngliche und urdeutsche Volks- und Reichsteile dem deutschen Volkstume entfremdet zu werden drohen: es muss den großen Verzicht auf nationale Macht und Ehre sich vor Augen halten, den der Verlust der alten Ostmark, dieser größten Siedelung deutschen Stammes, bedeuten müsste, für den die wiedergewonnene Westmark des Reiches, Elsass-Lothringen, keinen Ersatz bietet.“



Der Dorfschulze, von L. KNAUS. Aus dem Werke: Den Deutschen Österreichs! München, J. F. Lehmann.

Dass diese Worte in den Künstlerkreisen Deutschlands ihr lautes Echo gefunden haben, das beweisen die kostbaren Beiträge, welche die deutschen Maler und Zeichner aller Schulen zu dem Werke beisteuerten. Es fehlt darunter kaum ein gefeierter Name der Gegenwart; aus Ost und West, aus Nord und Süd flogen reizvolle Studienblätter figürlicher und landschaftlicher Natur, poetische Kompositionen, Schilderungen deutscher Volkstypen, Charakterbilder bedeutender Persönlichkeiten, vornehmlich aber eine Fülle schöner Veduten und Skizzen aus den deutschen Bergen dem Herausgeber zu. Sie sind teils als besondere Tafeln durch Heliogravüre oder Lichtdruck, teils als Textillustrationen in autotypischer Wiedergabe dem Werke eingefügt. Wir nennen unter den Spendern beispielsweise K. A. Baur (München), Böcklin (Florenz), L. Burger (Wien), Defregger (München), O. Eckmann (München), Walter Firle (München), L. Friedrich (Dresden), A. D. Goltz (Wien), O. Gräf (München), Tony Grubhofer (Meran), A. von Heyden (Berlin), C. Karger (Wien), Fr. Aug. Kaulbach (München), L. Knaus (Berlin), W. L. Lehmann (München), Lenbach (München), Liebermann (Berlin), Löfftz (München), Menzel (Berlin), H. Meyer (Berlin), Oberländer (München), Räuber (München), P. Ritter (Nürnberg), G. Schoenleber (Karlsruhe), Otto Seitz (München), Franz Stuck (München), O. Ubbelohde (München), J. und L. Willroider (München). Die Leser finden einige Proben der Illustrationen diesem Aufsatze beigegeben. Auch manche Spende von Verstorbenen ziert das Buch. Eine Reihe von Beiträgen musste zurückgelassen werden, da sie aus Raummangel nicht mehr aufgenommen werden konnten. Vielleicht wird ein erneuerter Appell an die Künstlerwelt von Nöten sein und sich dann die Form finden, um auch die Werke der diesmal Zurückgebliebenen zugleich mit den Spenden anderer Genossen dem Publikum vorzuführen.

Für den Text hat Max Haushofer einen originellen poetischen Rahmen komponirt. Er lässt an einem der gesegneten Regentage des im wahren Sinne des Wortes verflossenen Sommers 1896 eine muntere Gesellschaft aus Nord und Süd, Herren und Damen, an einem von Felsbergen umgürteten See des österreichischen Alpenlandes zusammenkommen. Je weniger von der Veranda des Gasthauses aus damals von der schönen Natur zu sehen war, desto bereitwilliger erschlossen sich Herz und Humor der bald näher bekannt gewordenen Gäste. Haushofer legt ihnen die einlaufenden Beiträge der Künstler vor und bald dieser, bald jener aus der Gesellschaft erfindet dazu eine lustige Geschichte, lässt sich durch das eine Blatt an ein ernstes Erlebnis, durch das andere an einen komischen Vorfall aus dem Leben erinnern, und so entsteht ein Arabeskenspiel in Worten, das zu den hübschen Bildern das anmutigste Beiwerk abgiebt. Dass am Schluss zwei der fröhlichen Touristen und Touristinnen ein glückliches Paar werden, versteht sich von selbst. *



Burgruine Ober-Cilli.
[illegible] Aus dem Werke: „Den Deutschen Österreichs". München, J. F. Lehmann.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Handbuch der Kunstgeschichte von *Anton Springer.* Vierte Auflage der Grundzüge der Kunstgeschichte. Illustrirte Ausgabe. 4 Bde. In Lwd. geb. M. 24.—. In eleg. Halbfrzbd. geb. M. 28.—. Leipzig, E. A. Seemann.

In vier stattlichen Großoktavbänden liegt nunmehr die äußerlich völlig und im Texte zum Teil veränderte, durchweg verbesserte und revidirte Neugestaltung der „Grundzüge“ vor, die mit und nach den Werken Lübke's den Hauptanteil an der Popularisirung der Kunstgeschichte auf wissenschaftlicher Grundlage gehabt haben. Diese Neugestaltung ist nicht etwa eine Buchhändlerspekulation, sondern, wie aus dem Nachworte des Verlegers hervorgeht, nur die Ausführung eines von Springer selbst geplanten Unternehmens, an der er sich selbst nicht mehr beteiligen konnte. Ihm zuerst hat sich die Überzeugung aufgedrängt, dass die Trennung des Textes von den Bildertafeln nicht bloß dem flüchtigen Leser, sondern auch dem nach gründlicher Belehrung Suchenden am Ende doch sehr unbequem geworden war. Dass eine solche Trennung überhaupt erfolgen konnte, erklärt sich aus der Entstehungsgeschichte der „Kunsthistorischen Bilderbogen“, die der Verleger in seinem Nachworte erzählt. Es ist bekannt, dass sich erst nach dem unerwarteten Erfolge das Bedürfnis nach einem Texte geltend machte und dass aus einem kurzen Texte sehr bald die „Grundzüge“ entstanden sind. Mit der vierten Auflage ist nun die Verschmelzung von Text und Abbildungen, soweit sie möglich war, vollzogen worden. Was von Abbildungen in das für das „Handbuch“ gewählte Format nicht passte, wurde entweder ausgeschlossen oder durch kleinere Reproduktionen ersetzt, und ebenso geschah es mit veralteten oder den jetzigen Ansprüchen nicht mehr genügenden Illustrationen. Für den Ersatz ist überwiegend die Netzätzung auf Grund der besten vorhandenen Photographieen gewählt worden, und dieses Reproduktionsmittel ist, trotz seiner augenfälligen Schwächen, gegenwärtig so allgemein angenommen worden, dass kein Verleger, der mit Erfolg in dem immer heftiger werdenden Konkurrenzkampf eintreten will, jenes Mittels entraten kann. Nach dem Fortschritte, die die reproduzirende Technik in den letzten Jahren gemacht hat, ist mit Sicherheit zu hoffen, dass auch die Netzätzung die ihr noch anhaftenden Mängel abstreifen oder dass sie durch eine andere, das künstlerisch gebildete Auge mehr befriedigende Technik ersetzt werden wird. Solche Verbesserungen würden besonders der völligen Umarbeitung der „Kunsthistorischen Bilderbogen“ zu gute kommen, die der Verleger vorbereitet. Einstweilen ist das „Handbuch“ ganz auf eigene Füße gestellt, ohne dass der Leser anderweitig Umschau zu halten braucht. Es enthält in seinen vier Bänden die imposante Zahl von 1450 Textillustrationen, wozu sich noch acht Tafeln in Farbendruck gesellen. Auch ein Fachgelehrter wird in diesem Apparat kaum etwas vermissen, das ihm, wenn er nicht gerade eine entlegene Specialität betreibt, unentbehrlich dünken wird, und ebensowenig wird er eine empfindliche Lücke im Texte bemerken, obwohl gerade die Neugestaltung und Revision des Textes manche Schwierigkeit in Bezug auf die Meinungsverschiedenheiten der Fachgelehrten bot. Am glattesten ging es mit dem ersten, die Kunst des Altertums behandelnden Bande ab, dessen Durchsicht dem langjährigen Freunde des Verewigten, Prof. *Adolf Michaelis* in Straßburg, anvertraut wurde. Er ist eine unbestrittene Autorität auf dem Gebiete der alten Kunstgeschichte, ein sicherer Fels unter den jüngeren Heißspornen der Archäologie, die in neuerer Zeit überraschend viele Originalwerke von Phidias und Praxiteles oder doch ihnen sehr nahe stehende Kopieen in entlegenen Sammlungen entdeckt haben. Eine starke Dosis von Konservatismus muss der Herausgeber eines Lehr- und Handbuches besitzen, das auf Jahre hinaus seine Autorität bewahren soll; er darf sich aber auch nicht ganz gegen Wahrscheinliches und Ansprechendes in neuen Entdeckungen und Forschungen verschließen. Michaelis hat mit Glück die richtige Mitte innegehalten. Für die drei anderen Bände war die Lage viel schwieriger. Der Sohn und Erbe des Verfassers, Prof. *Jaro Springer,* der auf demselben Gebiete der Wissenschaft arbeitet, hatte hier einen Kampf zwischen Pietät und wissenschaftlichem Eifer auszufechten. Er wollte den Vater nicht schulmeistern, er wollte aber auch nicht an den neuesten Ergebnissen der Kunstforschung vorübergehen. Dass viele davon ebenso glänzend wie trügerisch sind, wird er wohl durchschaut haben, und er hat sich denn auch mit seinen Zusätzen und Veränderungen auf das am wenigsten anfechtbare beschränkt. Vielleicht wird man gut thun, auch diesen Veränderungen gegenüber soweit sie nicht, wie z. B. die anschaulichere Darlegung des gotischen Gewölbebaus, sachlich begründet sind, noch einige Vorsicht zu beachten. Das gilt natürlich nur für die Fachschriftsteller, die in dem Handbuch nachschlagen, und namentlich für die Lehrer der Kunstgeschichte an den Universitäten, die jetzt eine vortreffliche Grundlage haben, auf denen sie ihre eigenen Doktrinen aufbauen oder mit deren Hilfe sie ihren Hörern die einzelnen Abschnitte in jede erwünschte Vielseitigkeit erweitern können. Der Laie, der nur einen reinen und möglichst vollkommenen ästhetischen Genuss sucht, hat an dem Streit der Kunstgelehrten kein Interesse. Es ist ihm ganz gleichgültig, wer Barthel Beham und wer der Meister von Messkirch ist oder wer den Altar des Todes der Maria gemalt hat, zwei Streitfragen, die jetzt ein Dutzend junger Gelehrter nützlich und angenehm beschäftigen. Der Laie fragt nur nach den Größen der Kunstgeschichte, und diese hat Meister Anton Springer in seiner großen Art eines über alle Kleinigkeiten erhabenen Historikers so klassisch geschildert, dass die spätere Zeit diese Bilder wohl in Einzelzügen erweitern, aber niemals stürzen wird. Wenn die jüngeren Kunsthistoriker, die nicht seine Schüler waren, aber vielleicht vom Hörensagen oder aus seinen Schriften seine Methode kennen gelernt haben, noch sonst etwas von ihm profitiren wollen, so empfehlen wir ihnen das Studium seines Stils. Einfachheit, Klarheit, plastische Schönheit! Diese Vorzüge verbanden sich mit einem universalen Wissen, und beides zusammen wird sein Gedächtnis noch lange in den Kreisen derer, die ihm nachstreben, erhalten! *A. R.*

[illegible]

E. de Goncourt, *Hokousai.* Paris. Bibliothèque Charpentier 1896. à 3,50 frs. le vol.

Eine Serie von Monographieen japanischer Künstler hat uns E. de Goncourt in Aussicht gestellt. Erschienen war bisher das Leben des Outamaro. Jetzt folgt die Biographie des Hokusai, des Begründers des modernen japanischen Naturalismus (1760—1849). Die Lebensgeschichte des Meisters von Yeddo ist wenig bekannt, da der große Naturalist, der heute in Japan wie in Europa wohl der bestgekannte und höchstgeschätzte Künstler Ostasiens sein dürfte, zu seinen Lebzeiten verhältnismäßig wenig beachtet wurde. Gegen die offizielle Kunst der Tosa- und Kano-Schule vermochte er zu seinen Lebzeiten mit seinen zumeist dem täglichen Leben entnommenen Stoffen nicht aufzukommen. Goncourt giebt einen sehr ausführlichen und gewissenhaften Nachweis der Werke Hokusai's, vor allem auf Grund der Sammlung Hayashi, die ein fast komplettes oeuvre des Meisters aufweist, ferner der Sammlung Bing u. a. m. Für Hokusai-Sammler ist das Buch höchst wertvoll. Für die Lebensgeschichte des Meisters sind außer einer kurzen, bereits früher benutzten Biographie aus dem Werke „Ukiljoye Ruikò“ von Kioden, noch eine Biographie „Katsusika Hokusaiden“ von I-ijima Hanjuro benutzt, deren Übersetzung Goncourt, wie die der Vorworte der von Hokusai illustrirten Werke, der Gefälligkeit japanischer Freunde verdankt.

M. SCHMID.

Der Ölberg zu Ulm, nach dem Riss des Matthäus Böblinger (1474). Wir bringen dies Blatt als Nachtrag zu S. 33 dieses Bandes, wo ausführlich über die besondere Bedeutung des Risses und die Schicksale des später danach aufgeführten Bauwerks gehandelt wurde. Die nachträgliche Abbildung des vielgepriesenen Meisterwerks des Ulmer Gotikers dürfte um so willkommener sein, als die Ulmer Münsterblätter, deren 6. Heft (1889) wir dieselbe entnehmen, doch nur in verhältnismäßig wenigen Händen sind.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

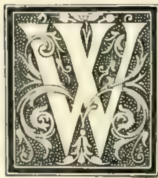


„Phillis on the new made hay." Aus Pan-Pipes von W. CRANE.

WALTER CRANE.

MIT ABBILDUNGEN.

Bei den alten lieben Toten,
Will man Erklärung, braucht man Noten.
Die Neuen glaubt man blank zu versteh'n;
Ohne Dolmetsch wird's auch nicht geh'n.
Goethe.



ENN irgend eine hervorragende und weithin leuchtende Persönlichkeit einmal erfasst und ihr Charakterbild von den Zeitgenossen festgestellt worden ist, so dass es eine allgemeingültige Form anzunehmen begonnen hat, so erscheint es billige Weisheit, sich in endlosen Wiederholungen zu ergehen und feststehende Wahrheiten in immer neuen Bestätigungen wieder aufzuwärmen. Wer heute noch etwas wirklich Neues über Fixsterne der bildenden Kunst, wie Menzel oder Böcklin, oder einen Courbet und Millet, zu sagen hätte, der dürfte voraussichtlich wohl kaum zu der Zunft derer gehören, welche kritisiren und registriren. Ihm müsste schon neue Entdeckungskraft und die Fähigkeit verliehen sein, als geistige Fortsetzung über sie hinaus zu denken.

Etwas anders liegen die Dinge bei der Beurteilung einer neuen Erscheinung am Kunsthimmel. Hier droht sogleich die Gefahr, den Maßstab entweder zu klein oder „etwas" zu groß anzulegen. Für irgend einen kuriosen Liebhaber ließe sich leicht aus der langen Reihenfolge von Zeugnissen, mit denen von alters her allerlei inkommensurable Größen bei ihrem Eintritt in das kritische Fegefeuer begrüßt und entweder in den Himmel gehoben, oder „abgeschlachtet" und „gekreuzigt" worden sind, eine kleine Bibliothek unfreiwilliger Komik zusammenstellen. Sobald ein neuer Stern aufgeht, giebt es ja der Interpreten immer genug. Weil der erste Eindruck der frischeste ist, glaubt man, er sei auch der untrüglichste, und ein richtiges Projektionsbild zu erhalten, hinge nur von der mehr oder minder plastischen Ausdrucksfähigkeit des Schriftstellers ab. Trifft das auch häufig zu, so erscheinen doch von Zeit zu Zeit Sonnen, deren Strahlen nicht in dem ersten besten kritischen Brennspiegel aufgefangen werden können, Persönlichkeiten, deren Sprache so sehr ihre eigene ist, dass sie sich nicht immer gleich verdolmetschen und in die landesübliche Münze umprägen lässt.

Auf dem Gebiete derjenigen Schöpferkraft, deren Wurzeln aus der reinen Phantasie entspringen, lassen sich ein Süd-, ein Mittel- und ein Nordgermane herausgreifen, über deren charakteristische Eigenschaften der Verfasser des „Rembrandt als Erzieher" vielleicht Stoff genug finden könnte, ein neues umfangreiches Buch zu schreiben. Sie stellen ein mitteleuropäisches Künstlerdreieck dar, mit den Stützpunkten in Basel, Leipzig und London. An des Schweizers *Böcklin* heitere Urwüchsigkeit mit ihren Fabelwesen reiht sich des Sachsen *Max Klinger* grübelnder Tiefsinn, mit seinem herben Ernst und dem philosophischen Zug seiner Probleme. Als Dritter gesellt sich ergänzend zu beiden der Engländer *Crane,* in keinem einzelnen Punkte vielleicht ihrer individuellen Abgeschlossenheit vergleichbar, aber als Ganzes, in der Eigenschaft eines Bindegliedes zwischen Kunst und Leben,

ihrer Bedeutung kaum unebenbürtig. An selbständiger Hoheit und stolzer Kraft von beiden übertroffen, steht er gleich weit ab vom einen wie vom andern, und gerade diese Mittelstellung lässt ihn berufen erscheinen, die tiefe Kluft, welche Künstlertum und Kunsthandwerk so lange voneinander trennte, zu überbrücken und eine Vermittlerrolle zu übernehmen, die selbstherrlicheren und weniger anpassungsfähigen Begabungen meistens versagt ist.

Auch *Walter Crane* gehört zu jener Art von Propheten, welche beim ersten Auftreten kaum irgendwo Gehör zu finden pflegen, ganz abgesehen vom eigenen Vaterlande. Als die Zeitschrift vor Jahren einmal um nähere Auskunft über ihn in London anfragte, weil dort eine solche voraussichtlich am ehesten zu erlangen gewesen wäre, erhielt sie die sehr bezeichnende Gegenfrage: „Wer ist Crane?“ Und anderswo wusste man ebensowenig von ihm zu sagen. Die Wenigen, „die was davon erkannt“, mögen damals ihre Entdeckung für sich behalten haben, in vorsichtiger Erkenntnis der Gefährlichkeit, etwas Neues unumwunden anzuerkennen, bevor es durch eine Anzahl authentischer Beglaubigungszeugnisse für die öffentliche Bewunderung sanktionirt worden war. Die Thatsachen haben seither zu Gunsten des Künstlers entschieden, und heute würde sich wohl niemand mehr mit einer Frage, wie die obige, ein testimonium paupertatis ausstellen mögen.

Am 15. August 1845 in Liverpool, als der Sohn des aus der Grafschaft Chester stammenden Miniaturmalers Thomas Crane geboren, steht unser Künstler jetzt im zweiundfünfzigsten Lebensjahre und im vollen Strom seines Schaffens und Wirkens. Da das äußere Leben eines modernen Künstlers in der Regel an erschütternden Ereignissen, besonders dann, wenn es sich in der aufsteigenden Ebene des Erfolges bewegt, nicht sonderlich reich ist, so wird unser Hauptaugenmerk auf die rein künstlerische Seite seiner Entwicklung gerichtet bleiben. Weniger, als beim Schriftsteller, steht beim bildenden Künstler das eigene Schicksal in unmittelbarer Beziehung zum Werke der Hand; denn die Fäden, welche sich vom Leben zur Kunst hinüberziehen, sind bei letzterem in den meisten Fällen verborgener und undefinirbarer, weil er oft nur auf das Zufällige und flüchtig Erschaute, der Dichter weit mehr auf das Selbsterlebte, Folgerichtige angewiesen ist. Der Schwerpunkt einer kritischen Untersuchung über den bildenden Künstler kann infolgedessen auch nicht darin beruhen, eine mit vielen Einzelheiten, Daten und Episoden geschmückte Lebensbeschreibung zu bringen; vielmehr haben die Äußerlichkeiten seiner Laufbahn nur dann die Berechtigung, in das Gebiet der Betrachtung hineingezogen zu werden, wenn wir nachweisen können, dass sie auch wirklich mitbestimmend auf sein künstlerisches Wachstum, seine Richtung und seine innere Klärung eingewirkt haben. Wer sich über Crane's Leben und seine sämtlichen Arbeiten, die zu umfangreich sind, um sie alle hier aufzuzählen, genauere Auskunft verschaffen will, der findet dieselbe am ausführlichsten in dem Katalog seiner Werke aus der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin, herausgegeben von Dr. *Peter Jessen.* Wir erfahren daraus, dass er, durch den frühen Tod seines Vaters auf eigenen Verdienst angewiesen, in den Jahren 1859 bis 1862 als Zeichner (draughtsman) im Atelier des Holzschneiders W. T. Linton arbeitete. Er selbst sieht diese Lehrzeit, die ihn früh mit den handwerklichen Grundlagen der Kunstübung vertraut machte, als einen Vorzug vor der rein akademischen Bildung an. Nebenher malerische Studien pflegend, konnte er schon 1862 sein erstes Gemälde auf der Kunstausstellung der Royal Academy in London ausstellen. Dann arbeitete er in einer privaten Kunstschule, wo sich ihm das Verständnis für das Ebenmaß und die Einfachheit der Antike zuerst erschloss. Im Alter von kaum zwanzig Jahren begann er seine Thätigkeit als Zeichner für farbige Buch-Illustrationen. Sie sind der Ausgangspunkt seines ganzen künstlerischen Wirkens, und man kann von ihm sagen, dass er mit diesen Bilderbüchern sich „von der Kinderstube aus“ sein Reich erobert hat.

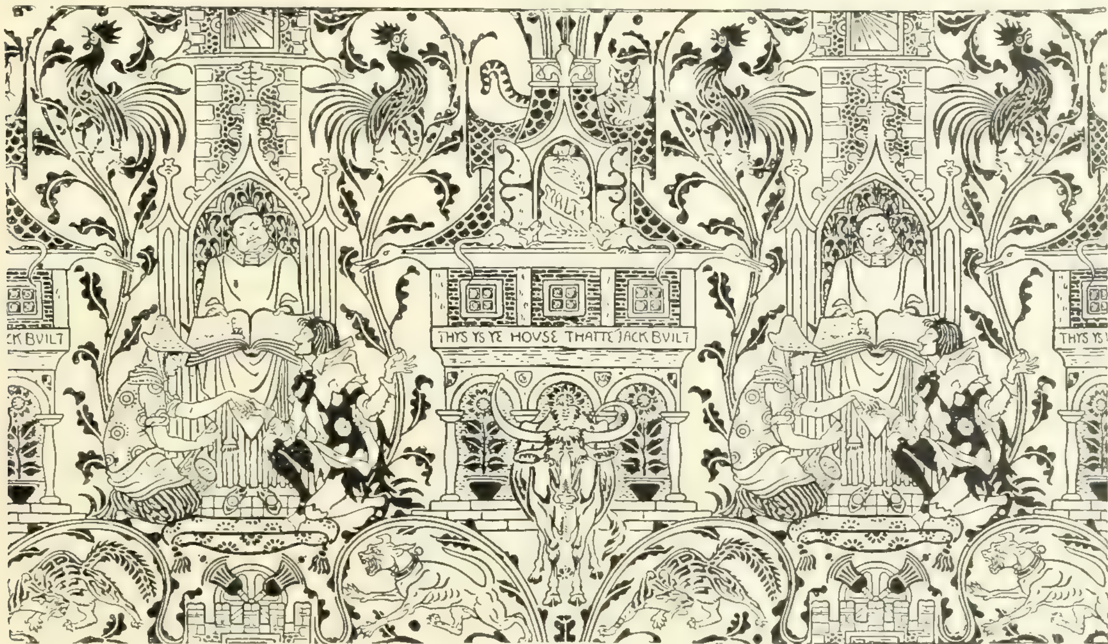
Die Worte Uriel Acosta's: „Es wurzelt in unserem Volke tief die Familie“ lassen sich mit derselben Berechtigung auf das tägliche Leben von „merry old England“ anwenden. Auch im britischen Volke wurzelt heute noch, wie von alters her, tief die Familie. Nur wer weiß, was das starke Wort „at home“ für den Briten bedeutet, wer englische Lebensweise im Kreise der Familie oder auf den Landsitzen der besitzenden Klassen kennen und schätzen gelernt hat, vermag auch Walter Crane's Art, sein Dichten und Denken, das in diesen Bilderbüchern niedergelegt ist, ganz zu begreifen und zu lieben. In keinem Lande der Welt trifft man mehr gesunde, natürliche Kinder als in den mittleren und oberen Klassen der englischen Bevölkerung, vom einfachen Geschäftsmann bis hinauf zur Aristokratie; gerade diese ist im Gegensatz zu manchen anderen modernen Staaten eine vollsaftige geblieben, eine echte Adelssippe, ausgestattet mit allen Thorheiten und Lastern, aber auch mit allen Tugenden einer uralten, in Generationen auf Generationen gefestigten Überlieferung. Crane ist tief hinabgetaucht in den Geist seines Volkes, in das Herz der Kinder seines Volkes, und holte daraus den quellfrischen Born der Poesie seiner Formen und Farben hervor. Sie lagen bereit für jeden, der sie redlich suchte; er, als Erster, fand sie nicht, sondern er brauchte sie nur wieder neu einzukleiden und ins Gedächtnis zurückzurufen, auf seine Weise. Er steht auch schon lange nicht mehr allein, denn sein Beispiel hat Früchte getragen und verwandte künstlerische Kräfte geweckt, die wenig hinter den seinen zurückstehen. Für die

englischen boys und girls sind die Namen Kate Greenaway und Randolph Caldecott ebenso geläufig wie der seine. So eine Kinderpoesie ist das beste Naturheilmittel für neuropathische oder sentimentale Dekadenten im Zeitalter der kranken Nerven.

Das britische Volk hat Kindererzählungen, heitere und ernste, duftige, sinnige Märchen, die sich, wofern sie nicht überhaupt schon eine freie Übertragung der deutschen und skandinavischen sind, unserem heimischen Schatz vollgültig an die Seite stellen dürfen. Dieselbe echte, heilige Einfältigkeit spricht aus ihnen. Mit weitgeöffneten, großen Kinderaugen sehen sie uns an. Dieser weite offene Blick ist es, der so eigenartig herausleuchtet aus den Märchenaugen, welche Crane zeichnet, aus den schlanken Jungfrauen und feurigen Jünglingen, zarten Mädchen und ritterlichen Knaben, aus all den Knospen und Blüten, Feen und Blumengeistern. Sie leben ein tiefes, natürliches Leben in schuldloser Einfalt und Sinnenfreude. Aber wieviel Geist in dieser Einfalt!

Hatten bis dahin in den englischen Kinderbüchern grelle Farben und rohe, oberflächliche Zeichnung geherrscht, so führte nun Walter Crane, in Verbindung mit dem Holzschneider und Drucker *Edmund Evans*, eine neue Illustrationsweise ein. In einfachen, scharfen Umrissen stehen die Figuren auf reich gefülltem Hintergrunde, in so großem Maßstab gezeichnet, wie es der gegebene Raum und die Perspektive irgend ermöglichen. Dadurch wird eine Linienwirkung erzielt, die an die alte Technik des Holzschnittes erinnert. Ein Paar Farben dazu, flach mit Pinsel oder Feder behandelt, in wenigen harmonischen Valeurs, und die Illustration ist fertig. Dieser kernige Stil hat sich während der Jahre 1865—1876 immer entschiedener ausgeprägt in den Märchen- und ABC-Büchern, von denen jährlich zwei bis drei bei Routledge & Sons erschien sind.

Das älteste Bilderbuch „The Song of Sixpence" giebt die Figuren lebhaft charakterisirt, aber noch ohne Hintergrund. Es folgten: Das Kinder-Alphabet, Aladdin's Wunderlampe, Goody Twoshoes, Jack and Jill, The little Cock-Sparrow, Puss in Boots, Blaubart, The Fairy Ship u. a. m. Zierlicher als diese sind die Kinderbücher „The Baby's Opera", „The Baby's Bouquet" und „Baby's Own Aesop", während in der Serie von acht Erzählungen (worunter „The Beauty and the Beast" und „The Frog Prince" aus dem Jahre 1875) der Einfluss der präraffaelitischen Formensprache erkennbar ist. Davon später mehr.



The House that Jack built. Kinderstuben-Tapete von W. Crane

Schon im Jahre 1874 hatte aber die Firma Jeffrey & Co. auch den ersten Karton zu einer Kinderstuben-Tapete bestellt. Wie Crane dazu gekommen, erzählt er selbst. Ein Fabrikant hatte ohne sein Wissen die Illustrationen zu „The Baby's Opera" als Kinderstubentapete herausgegeben und so zeichnete Crane „zur Selbstverteidigung" selber Muster, in Verbindung mit Mr. Metford Warner (Jeffrey & Co.). Es folgte (1876) das lustige Märchen „Humpty Dumpty", drei Jahre darauf in derselben Weise „The Sleeping Beauty" (die englische Version unseres Dornröschen) und endlich, 1886, das beliebte Muster „The House that Jack built", welches mit Meisterschaft die Figuren des launigen Kinderverses zu dekorativer Einheit zu verwerten weiß.

Unsere Illustration giebt die reizvolle Zusammenstellung wieder.

Durch Crane und William Morris hat die englische Tapete ihr eigenartiges Gepräge in den letzten 15 bis 20 Jahren erhalten. Ohne, wie es unsere Zeichner noch fast durchweg thun, die alten Gewebemuster nachzuahmen, ist sie mit frei erfundenen Flachmustern bedeckt, zu denen der reiche Blumenflor der englischen Gärten und Landschaften meistens die dankbaren Motive liefern muss. „The Fairy Garden" ist ein Karton, welcher sich auf der in Buchform herausgegebenen Komposition „Flora's Feast" aufbaut. Das herrliche „Woodnotes-Paper" (Waldesklänge), in Ledertapete ausgeführt, giebt unsere Abbildung wieder. Es liegt ein merkwürdiger Naturlaut in diesem Stück. Man meint das Waldesweben zu vernehmen, plötzlich unterbrochen von dem wilden Hallalli der Jagd, Bellen der Hunde, Knacken der Äste, aufgescheuchte Vögel, Jagdhörner, und über dem Ganzen schallt „Waidmanns Heil!" . . . . . Crane giebt seinen Mustern gerne bedeutungsvolle Namen und Symbole: „Die Krone des Lebens" (Corona vitae), „Das goldene Zeitalter" (The Golden Age) u. dergl. Auch die Decken selbst werden zuweilen mit Tapeten bekleidet, sogenannte „Ceiling-papers", wie die „Taube mit dem Ölzweig" und das wildbewegte, aber in sich vollkommen geschlossene Motiv „Die vier Winde". Crane hat für mehrere Kunstfreunde die dekorative Ausstattung ganzer Räume aus einem Gesichtspunkt heraus geschaffen, wobei er auch farbige Stuckreliefs anwendet, als Füllungen für Decken und Friese, die er eigenhändig modellirt und vergoldet. Zu solchen Wandfüllungen mit einheitlichem Motiv malte er den großen Karton des „Fackellaufs" (Passing the Torch). Zu jeder modernen englischen Tapete gehört ein ziemlich breiter Fries, den Übergang zur Decke vermittelnd, und zuweilen wird noch ein sogenanntes „dado", ein separates Stück mit gewöhnlich freier Variante des Grundmusters, welches vom Fußboden bis etwa zur Kniehöhe hinaufreicht, den Hauptmotiven beigegeben. Dies ist zum Beispiel bei der reizenden „Marguerite-wallpaper" der Fall, ein durch Chaucer's Poëm „The Flower and the Leaf" angeregtes Muster. Die einfache, aber sehr lebhaft wirkende Wellentapete (Billow-paper) besteht aus flüssig gewundenen Wellenlinien, in bestimmten Abständen von Fischen belebt. Der Fries zur Wellentapete ist mit Meerweibchen bevölkert, die Kranzleiste stellt den steinigen Meerboden dar, durch Muscheln, Seesterne u. dergl. belebt.



„Wood-notes", Wall-Paper aus „The Studio" von W. CRANE.

In verwandten Zweigen dekorativer Kunst hat Crane sich ebenfalls bethätigt, durch bemalte Glasfenster, Stickereien, Mosaiken, Steinfliesen, Kacheln u. s. w.

An Illustrationen für kleine und — erwachsene Kinder sind noch hervorzuheben: „The Book of Wedding Days", eine Art größerer Notizkalender für Hochzeiten, mit frei erfundenen, humorvollen Randzeichnungen, unter denen Pflanzenornamente und Kinderfiguren die Hauptrolle spielen. Von politisch-satirischem Inhalt ist die originelle Zusammenstellung „Mrs. Mundi at home", dagegen beschränken sich wiederum auf Verzierungen und textbegleitende Randzeichnungen die Bilder zu den Erzählungen der Mrs. Molesworth, Miss de Morgan, Mrs. Burton Harrison u. a. m.

Ganz frei erdacht sind „The Courtship of Columbia" und das herrliche Werk, welches zum großen Teil alte englische, irische und schottische Hirten- und Liebeslieder, Balladen etc. wieder in neuer, reizvoller Darstellung erstehen lässt: die Collection „Pan Pipes". Sein neuestes Werk in Buchform, die Ausgabe von Spencer's

„Fairie Queene", zeigt ihn auf frischer Bahn und der vollen Höhe seines Könnens. Der Einklang zwischen dem Druck des Textes und der kräftigen, klaren und bewussten Zeichnung ist eine Errungenschaft, welche nicht zum Wenigsten der Anregung zu verdanken ist, die William Morris mit seiner Kelmskottpresse dem englischen Buchdruck gegeben hatte.

In seinen Bildern und größeren freien Kompositionen zeigt Crane eine ausgesprochene Neigung zu stilisirender Natursymbolik. So hat seine Phantasie die überschlagenden Schaumkämme brandender Meereswogen in wild anstürmende Rosse verwandelt, schneeweiß, an die blendende Kavallerieattaque der Chasseurs d'Afrique, 1870er Andenkens, gemahnend.

Durch ähnliche freie Ideenassimilation hat unser Klinger in einer Radirung den Schaum stürzender Wogen aus lauter Rosen gebildet. Wie weit die Phantasie darin gehen darf, kann durch die Theorie nicht normirt werden. Die Sorge des Gestaltenden muss im einzelnen Falle selber darauf gerichtet sein, der frei schaffenden Umdichtung der Natur ihre Grenzen zu bestimmen. Wenn er sie glaubhaft und schön macht, ist sie berechtigt. Sein „inneres Gesicht" hat dann Gültigkeit, wenn es so überzeugend zum Beschauer spricht, dass dieser, wenigstens für den Augenblick, daran glauben kann. Kann er das nicht, so ist es an der Klippe des komischen und unvermittelten Gegensatzes gescheitert. Aber weder Klinger's „Rosenbrandung" noch Crane's „Rosse des Neptun" sind daran gescheitert. Auch die „Schwanenjungfrauen" und der „Wettlauf der Stunden" gehören hierhin.

Eine umfassende Allegorie ist die „Brücke des Lebens", 1884 in Rom entworfen; in sinnigem Gedankengang lässt Crane das Menschenleben von Stufe zu Stufe über einen hoch gespannten Brückenbogen dahinziehen. Er selbst erläutert seine Auffassung mit folgenden Worten: Unter der Brücke begegnen sich der Nachen des Lebens und des Todes. Aus jenem landet das junge Leben und steigt die Stufen hinan, gehegt von den Eltern, belehrt vom Alter, harmlos im kindlichen Spiel, bis es im Übermut der Jugend zum Spiel der Liebe wird, bis der Ergeiz ruft und des Weges Mitte erreicht ist. Glück und Ruhm locken und entweichen stets, bis vielleicht die Krone erreicht wird. Aber die schwere Erdenbürde drückt. Der wankende Greis wird gestützt von dem Knaben und schaut auf den Nachen mit seiner dunklen Last. Die Hoffnung, von der Liebe geleitet, leiht ihr bescheidenes Licht auch auf dem Abstieg vom Leben. Unten streuen die Trauernden ihre Blumen über den stillen Toten. —

Englische Balladen hat Crane ebenfalls verwertet, von Keats und anderen, wie „La belle Dame sans merci", aus demselben Jahre. Eines der ältesten Bilder (1875), welches sich an die altflorentiner Malweise hält, ist „Amor omnia vincit". Die Stadt der Amazonen ist vom Gott der Liebe und seinen Scharen belagert worden, und die Königin Hippolyta muss am Ende die Schlüssel dem Überwinder ausliefern, worüber ihre Genossinnen nicht in dem Maße unglücklich sind, wie man annehmen könnte. Der feine Humor, der darin liegt, ist herzerfrischend, denn, wie die Erfahrung lehrt, werden streitbare Belagerer weiblicher Festungen von der überwundenen Besatzung zumeist in diesem Sinne empfangen.

Zur Maifeier der Arbeiter im Jahre 1891 wurde der große Holzschnitt „The Triumph of Labour", dessen Entwurf auf der letztjährigen Frühjahrsausstellung der Secession in München zu sehen war, hergestellt. Derselbe ist ziemlich verbreitet und bekannt geworden, allein künstlerisch betrachtet ist er Crane's am wenigsten gelungene Arbeit; schon deshalb, weil sie an einer gewissen Tendenz klebt. Man wird daran erinnert, dass Crane den socialistischen Theorieen zuneigt und von der vereinfachten Gesellschaftsordnung ebenfalls für die dekorative Kunst die Rückkehr zur Einfachheit und Schönheit erwartet. Allein eben diese einfache Klarheit seiner sonstigen Gedanken vermisst man, wie in seinen socialen Träumen, so in dieser Komposition. Statt den, wie es scheint, beabsichtigten Reichtum des späten Mantegnesken Stils zu erreichen, herrscht Unklarheit und Überladung.

Ganz in antikem Stil sind die Kompositionen zu Homer und anderen Altklassikern, wie die „Echos of Hellas" (Nachdichtungen zu Homer und Äschylos). Durch wirkungsvollen Druck in zwei Farben, braunrot und schwarz, sind sie lehrreich und interessant für die Buchornamentik, besonders in Hinsicht auf die geschmackvolle und originelle Verwendung und Verteilung des Raumes. Offenbart sich in diesen Blättern mehr ein fein durchgebildetes Stilgefühl als gerade Ursprünglichkeit, so ist das durch den Charakter und Inhalt derselben naturgemäß begründet.

Auch zu Shakespeare hat Crane Illustrationen gemacht. Wir geben hier aus dem „Sturm" das Vollblatt: „Tanz der Nymphen und Schnitter" wieder. Herrlicher, geschlossener Rhythmus der Linien, welche wie aus einer Quelle fließen, bilden seinen Hauptreiz. In dem keuschen „noli me tangere" dieser schlanken Frauenleiber, in ihrem halbverschleierten Sehnen nach Leben, in der heimlichsüßen Hingabe an die Freude, die das verhaltene sinnliche Lustgefühl kaum bewusst genießt, zeigt der Künstler manche Berührungspunkte mit der Empfindungsschwelle der englischen Prärafaeliten. Ich betone ausdrücklich *englische,* weil der Wesenskern derjenigen Schule, welche ihren ersten Bahnbrecher in Rossetti und ihren ersten Fürsprecher und Interpreten in Ruskin gefunden, nur an ihrer nationalen Sonderstellung zu erkennen ist. Nicht, dass sie bei Botticelli, Mantegna oder Fra Angelico ansetzte, sondern bei aller Verwandtschaft nordisch empfand, dass ihre Ausdrucksweise englischen Typus

annahm, ist das Wesentliche. Zum reinen Formengefühl des Romanen trat der träumerische Hang des Germanen, aus Innigkeit und frommer Glaubenskraft wurden Sehnsucht und Schwermut. Niemals haben Rossetti oder Ruskin verlangt: „Malt wie die Prärafaeliten.“ Sie beriefen sich nur auf diese und mit ihnen eben auf das Recht, ihre eigene Formen- und Farbensprache zum Ausdruck für die Poesie und Musik ihrer innerlich geschauten Welt zu machen. Diese Berufung auf die Vorläufer des Urbinaten bedeutete keine



Tanz der Nymphen und Schnitter aus: The tempest von Shakespeare. Illustrirt von W. CRANE.

Abhängigkeit, sondern nur eine Seelenberührung „im Geiste und in der Wahrheit“, nämlich derjenigen unter den vielen künstlerischen Wahrheiten, die *gerade für sie* die *richtige* Wahrheit war. So steckt auch in Crane's Formensprache noch ein gut Stück Prärafaelit. Aber ein Nachbeter wird er dadurch ebenso wenig wie Dante Gabriel Rossetti. Eine andere Ähnlichkeit übrigens ist auffallend zwischen ihnen. Der „painter poet“, wie ihn die Freunde nannten, fühlte den unbezwinglichen Drang, die Visionen seines leidenschaftlichen Innern bald im Bilde, bald in Versen zu krystallisiren. Crane, obwohl seine Muse weniger glühend ist, macht das ebenso. Was bei Rossetti aber mystisches Träumen ist, wird hier „heitere Weisheit“. Walter Crane's Texte zu mehreren seiner letzten Kompositionen sind von einer Grazie und Einfachheit, die klassisch genannt werden darf. Zwei Proben davon mögen hier Platz finden.

„Do not quarrel with Nature“ ist die Moral zu einer Illustration, worin Juno's Lieblinge, die bunten und stolzen Pfauen, sich bei der Herrscherin beklagen, dass sie keine Singstimme hätten, wie die Nachtigall. Der Text lautet:

„The Peacock considered it wrong
That he had not the Nightingale's song.
So to Juno he went.
She replied: „Be content
With thy having, and hold thy fool's tongue!“

Und aus den begleitenden Textunterschriften zu „Flora's Feast“ die Doppelzeile:

„The Violet and the Primrose dame,
With modest mien and hearts aflame.“

In diesen Versen liegt eine Fülle von Lebensweisheit und Humor in abgeklärter Harmonie, wie sie nur dem leicht und glücklich schaffenden Dichter zu Gebote stehen. Diese sichere Harmonie und geläuterte Lebensanschauung macht einen der Hauptreize der Crane'schen Muse aus, von welcher sich der eigentümliche Märchenzauber seiner Darstellungen leicht und anmutig abhebt. In dieser eigenartigen Mischung ist er mit keinem anderen Künstler, der für „Kinder“ gearbeitet oder seine Kunst in den Dienst der Verschönerung des alltäglichen Daseins gestellt hat, vergleichbar. Man hat es versucht, aber alle Vergleiche hinken. Weder Ludwig Richter noch irgend einer unserer echten Romantiker, wie Moriz von Schwind, können zu einer Parallele herangezogen werden. Sie alle waren in ihrer Ausdrucksweise noch unmittelbarer, konkreter, „wirklicher“. Crane ist vor allen Dingen der Stilist, der dekorativ-empfindende Zeichner, welcher die unmittelbare Natur überhaupt nicht gebrauchen kann und will.

Auch mit den Japanern hat man Crane hin und wieder in Verbindung zu bringen versucht. Zu einer derartig oberflächlichen Betrachtungsweise werden wir uns aber schwerlich verführen lassen, denn, von ganz vereinzelten Anklängen abgesehen, erweist diese Ansicht sich als unhaltbar. Die Künstler des raffinirtesten ostasiatischen Kulturvolkes, obzwar sie von der zeichnerischen Basis ausgehen, suchen ihrer ganzen Empfindung nach in erster Linie immer die malerische Wirkung.

Crane schlägt einen Weg ein, der diesem diametral entgegenläuft: er bleibt stets *architektonisch*. Die Verwertung des Raumes ist seine stärkste Seite. Die architektonische Anpassung und Einfügung seiner dekorativen und illustrativen Kompositionen dient ihm zum Zwecke der Ausnutzung gegebener Flächen. Sie ist seine oberste Richtschnur. Er übersieht nie seine Grenzen. Die selbst auferlegte Beschränkung ist ihm Bedürfnis. Innerhalb dieser selbstgewählten Grenzen schafft er dann frei, flüssig und formenreich.

Dieses Prinzip geht durch alle seine Arbeiten durch und verleiht ihnen, bei aller Mannigfaltigkeit der Zwecke und Themata, ihren einheitlichen Gesamtstil und ihre bahnbrechende praktische Bedeutung als „angewandte Kunst“.

Dass eben diese Bedeutung Crane's, als typischer Vertreter der modernen stilisirenden Kunst, durch die bloße Kenntnis und Aufzählung seiner Arbeiten nicht erschöpft werden kann, ist schon oben betont worden. Sie geht weiter. In der näheren Berührung und endlichen Verschmelzung des Handwerks mit der Kunst ist ihr Schwerpunkt zu suchen, und daraus muss naturgemäß eine innigere Verbindung und Wechselwirkung zwischen Kunst und Leben zunächst erfolgen. Weitausschauende Perspektiven eröffnen sich. Auf dem so lange spärlich bebauten und verachteten Boden der angewandten Künste bereitet sich von England aus eine gesunde Regeneration vor, deren Ursprung nicht auf die Franzosen zurückgeführt und deren Ende noch nicht abgesehen werden kann. Ebenso beherzigenswert in der Theorie wie nachahmungswürdig in der Praxis, hat Crane's Beispiel schon jetzt erfreuliche Resultate zu verzeichnen, gleichviel auf illustrativem wie dekorativem Gebiete. Zwei der hervorragendsten und beliebtesten Künstlernamen, die als Buchillustratoren ähnliche Ziele verfolgen, sind schon genannt. Als Musterzeichner für Tapeten (wall-papers) ist, neben vielen andern, C. F. A. Voysey mit Erfolg in seine Fußtapfen getreten, ein ebenso fruchtbares wie elegantes Talent. Dass diese Künstler in England alle reiche Beschäftigung finden, kann als der beste Beweis für den zunehmenden Geschmack und die Empfänglichkeit des Publikums gelten. Da sich weder in England noch in Frankreich die Künstler schämen, für gewerbliche Zwecke zu arbeiten, so haben sie nicht erst mit allerlei Vorurteilen zu kämpfen und können ihre volle Künstlerschaft ohne Furcht auch nach dieser Richtung hin frei entwickeln. Bei uns huldigt man noch vielfach der wer weiß in welchem senilen Gehirn entstandenen Idee, dass ein Maler notwendig ein Staffeleibild, ein von der übrigen Welt durch möglichst kostspielige Umrahmung abgetrenntes Ding, malen muss, um „Künstler“ zu sein. Erst in diesen Tagen beginnt wieder eine vernünftigere und freiere Anschauung aufzukommen. Es wird auch Zeit. Wie lange soll die Kunst denn noch auf die engere Berührung mit dem Leben warten? Ein Privatsport der Mäcene ist sie lange genug gewesen und wird das auch in mancher Hinsicht immer bleiben. Je mehr sie aber in die Forderungen des täglichen Lebens eindringt und sich als „Angewandte“ den Verhältnissen und den stets vorhandenen ästhetischen Bedürfnissen der breiteren Schichten anpasst, um so mehr kann sie in Fleisch und Blut übergehen, um so mehr erfüllt sie ihre erzieherische Aufgabe im Interesse der gegenwärtigen und der heranreifenden Generation.

Unter solchen Voraussetzungen würden wir uns auf natürlicher Entwicklungsbasis wieder dem Geiste antiker Lebensformen nähern, und es ist kein triftiger Grund vorhanden, weshalb ein modernes Kulturvolk nicht allmählich zu den Regionen geistiger Blüte und zum Gipfelpunkt geistigen Sichauslebens hinaufdringen sollte, wie sie im attischen Ideal enthalten sind. Eine zweite perikleische Glanzzeit wird vielleicht unter den heutigen socialen Bedingungen nicht mehr möglich sein, aber zu den Griechen können wir allein, wie zu einem unerreichten Gipfel, immer wieder emporschauen. (Denn die Römer waren aus sich selbst heraus ja doch nun einmal kein echtes Künstlervolk.) Selbstverständlich wird unsere Kunst sich wieder aus unseren veränderten, modernen Lebensbedingungen zu erneuern haben. Thut sie das, so wird die Parole nicht lauten: „Werdet wieder Griechen, antikisirt die Kunst nach ihren Formen“ sondern: lasst sie emporwachsen aus unseren von selbst gegebenen Daseinsbedingungen. Von den Alten aber lernt, wie man sich auf sich selbst besinnt. Steigt von innen heraus zu ihren lichten Höhen, zu ihren reichen Lebensformen hinauf, indem ihr die Kunst mit dem Leben, das Schöne mit eurem täglichen Sein und Denken zu einem untrennbaren Ganzen verschmelzt. Das Leben *werde* wieder *Kunst!*

In dieser Richtung denkt und arbeitet Walter Crane. Werden seine weitausgreifenden Zukunftsideen, die mit socialistischen Theorieen vielfach vermischt sind, sich verwirklichen lassen? Wir wissen es nicht und vermögen auch seinen Ansichten, die er in der kürzlich erschienenen Schrift[1]) entwickelt und als sein Glaubensbekenntnis niedergelegt hat, bis in alle Einzelheiten nicht immer zu folgen. Crane hofft von der „Organisation der Arbeit“ die beste Lösung der Kunstfrage und sieht sein Ideal des Zukunftsstaats darin, dass ein Künstler sich um Nahrung, Kleidung und Arbeit nicht mehr zu sorgen braucht. Von seiten der Künstler wird er wohl darin schwerlich auf Widerspruch stoßen! Crane's Socialismus darf man indessen vielleicht cum grano salis verstehen. Das socialistische Problem kann vom künstlerischen Standpunkt aus nie und nimmer darin bestehen, einen socialdemokratischen Gleichheitsstaat zu schaffen,

1) „The Claims of decorative Art“ („Die Forderungen der dekorativen Kunst“), in der deutschen Übersetzung von Otto Wittich, bei Georg Siemens in Berlin.



WALTER CRANE: Die Nacht. Sepiazeichnung.



WALTER CRANE: Der Mittag. Sepiazeichnung.

mit einer möglichst großen Masse satter und zufriedener Mitteltalente, sondern in der Heranziehung einer Auswahl der Besten und ihrer geistigen Führung auf dem Wege veredelter Existenzbedingungen. Aber wir brauchen nicht in allen diesen Punkten mit dem Verfasser übereinzustimmen, um zuzugeben, dass der gesunde Kern seiner Gesamtbestrebungen zweifellos und seine jahrelange reformatorische Arbeit erfreulich ist. Trefflich kommt ihm dabei heute schon der hohe Stand des englischen Kunsthandwerks zu statten, der dem freien Ausdruck seines Empfindens weniger Hindernisse in den Weg legt, als das vorläufig noch bei uns der Fall sein würde. Noch unlängst klagte mir einer unserer tüchtigsten deutschen Maler sein Leid über die im allgemeinen so niedrige Stufe des einheimischen reproduktiven Handwerks. Es wäre nicht im stande, künstlerische Farbengefühle, überhaupt so gut wie gar keine feineren Tonwerte, wiederzugeben. Gerne hätte ich ihm englische Muster gezeigt, wie sie von den Arbeitern der Firma Jeffrey & Co. unter Mr. Warner's verständnisvoller Leitung, oder (für Thonfliesen) von Maw & Co., in der Grafschaft Shropshire, ausgeführt werden. Diese Leuchtkraft der Farben und dabei die Sorgfalt, mit der das Handwerk dem Künstler folgt und sich hütet, ihn zu brutalisiren, wären für die heimische Kunstindustrie in jeder Hinsicht nachahmenswerte Vorbilder. Zwei Gebiete sind es, die bei uns der Reform dringend benötigen und einen noch fast jungfräulichen Boden für die künstlerische Produktion darbieten: die Tapete in, wenn man will, „aristokratischer“ und das Plakat in mehr „demokratischer“ Richtung. An geeigneten Talenten fehlt es gewiss bei uns ebensowenig, wie anderswo; vorläufig aber hat es an Anregung und Lust gefehlt. Wenn die erstere erst einmal ordentlich geboten würde, ließe auch die letztere nicht mehr lange auf sich warten. Sie folgen aufeinander wie Ursache und Wirkung.



Anemones aus: Flora's feast von W. CRANE
Verlag von Cassell & Comp., London

Und solche Anregungen können uns, in praktischer Hinsicht, Crane's und seiner Freunde Arbeiten und, in theoretischer Hinsicht, seine interessanten Ausführungen und beherzigenswerten Wahrheiten über die Aufgaben der verzierenden Künste vorläufig am besten liefern. Es sei daher gestattet, an dieser Stelle einige kurze Auszüge aus seinem künstlerischen Credo zu bringen.

In Bezug auf das Gebiet der Zeichnung meint er:

„Zeichnung fällt unter zwei Gesichtspunkte, welche sich fortwährend ergänzen und aufwiegen. Es ist die Anschauung (aspect) und die Anpassung (adaptation).“ — Ich kann es mir nicht versagen, die einfache, ehrliche und knappe englische Ausdrucksweise hier im Original wiederzugeben.

„In these literal and photographic days, one of the first questions which meets the designer is the degree of naturalism, that is within his scope and purpose. There are endless ways of looking at Nature. We may use our eyes alone, or we may use all our faculties and not find them too much. The pictorial sketcher draws an oaktree from nature, as truly and accurately as possible and says: this is an oaktree. The decorative designer could not stop here, he would have to geometrize or systemetize it, to make a pattern of it. This would he his manner of saying: this is an oaktree.“ [1])

Hier zeigt sich sogleich der dekorative Sinn des geschmackvollen Erfinders kunstgewerblich ver-

1) In Übersetzung: In dieser Zeit buchstäblicher und photographischer Treue, tritt als eine der wichtigsten Fragen dem schaffenden Künstler diejenige entgegen, welchen Grad von Naturalismus er für seine Zwecke und Raumverhältnisse gebrauchen kann. Vor der Natur giebt es endlose Betrachtungsweisen, wir mögen unsere Augen allein gebrauchen, oder sämtliche inneren Fähigkeiten dazu mit benötigen. Der realistische Zeichner nimmt einen Eichbaum nach der Natur auf, so wahr und genau wie möglich, und sagt: dies ist ein Eichbaum. Der dekorative Zeichner kann hier nicht stehen bleiben. Er muss den Baum erst geometrisiren, systematisiren und ein Muster daraus formen. Dies würde in seiner Sprache lauten: „das ist ein Eichbaum“.

wendbarer Entwürfe und Stilisirungen. Er hat als Resultat „the pattern“, das Muster, stets vor Augen.

Und dann weiter:

„In dealing with panels, friezes, or pilasters, all strictly architectural, the designer feels the necessity of respecting both his surface and his boundaries. He does not wish „to cut a hole in his wall“ and fasten your attention on something seen through it; he should never attempt to induce you to forget that he is decorating a surface. The geometric plans, which govern all ornament, are the very alphabet of design.“ 1)

Und folgende Bemerkung:

„A birds wing, a fan or a shell, with its emphatically expressed centre, conveys a sense of both organic vigour and yet lightness, combining a *minimum of weight* with a *maximum of strength.*“ 2)

Dieses Beispiel ist treffend gewählt und geistvoll ausgedrückt, wie denn Crane überhaupt auch in seinen Schriften, einige Wiederholungen und Längen abgerechnet, einen anschaulichen Stil hat. Er ist eben stets und überall so viel wie möglich Künstler und steht nicht auf jener Anschauung mit engem Horizont, die sich im Speciellen, Einzelnen, Virtuosenhaften abmüht, sondern die bildende Kraft ist ihm das Werkzeug einer grossen Kulturaufgabe, die er von seinem erhöhten Standpunkt aus als ein untrennbares Ganzes zu übersehen bestrebt ist.

Wie hoch ihm das Handwerkliche in der Kunst gilt und wie sehr er es mit der Kunst in ergänzendem und sich gegenseitig immer befruchtendem Zusammenhang aufgefasst sehen möchte, geht aus folgenden Sätzen hervor, die der Übersetzung seiner Schrift über die „Forderungen der dekorativen Kunst“ entnommen sind:

„Ich bin als Künstler alt genug geworden, um zu der Überzeugung zu gelangen, dass jedes Material seine eigene Sprache redet, dank welcher es uns, gleich dem Medium des Spiritisten, den richtigen Entwurf vermitteln kann; und für den entwerfenden Künstler ist es eine Pflicht, diese Sprache verstehen zu lernen . . . .

„Wenn man sich vergegenwärtigt, wie innig die Kunst in ihrer angewandten Form mit unserem Alltagsleben verschmolzen ist, wie sie dasselbe spielend und gefällig beeinflusst, so kann man ihr nie genug Wichtigkeit zumessen.

„Alle Künste bilden ein Ganzes und sind auf einander angewiesen. Keine sollte eine vorherrschende Stelle einnehmen . . . .

„Zur Zeit jener Blütenperiode der Vergangenheit, griffen Kunst und Handwerk harmonisch ineinander über . . . .

„Über das italienische Kunstgewerbe ist neuerdings



Ritter aus Queen Summer von W. Crane. (Verlag von Cassell & Comp., London.)

1) In Übersetzung: Hat der Künstler mit Pilastern, Panelen und Friesen zu thun, also mit streng architektonischen Verhältnissen, so fühlt er die Notwendigkeit, seine Umgebung zu respektiren. Er darf kein „Loch in die Wand schneiden“ und unsere Aufmerksamkeit auf etwas richten, was durch dieses Loch hindurch gesehen wird, sondern er will eine gegebene Fläche dekoriren, ausfüllen. Die aller Ornamentik zu Grunde liegenden geometrischen Pläne sind das Alphabet dekorativer Entwürfe.

2) In Übersetzung: Ein Fächer, eine Seemuschel oder der Flügel eines Vogels, mit ihren emphatisch betonten Schwerpunkten, geben uns ein Gefühl organischer Stärke bei leichtem Gewicht, indem sie ein Minimum von Schwere mit einem Maximum von Kraft vereinigen.

ein Buch erschienen, das seinen Stoff schöpfte aus den Darstellungen von Gewändern, Hausgerät und Wohnungseinrichtungen, auf den diesbezüglichen Gemälden unserer National Gallery. Wollten wir alle Maler des fünfzehnten Jahrhunderts zusammenfassen, so könnten wir aus den allerliebsten Details, welche ihre Bilder erfüllen, eine ganze Encyklopädie der angewandten Künste zusammenstellen. Aber nicht der Wunsch, für etwaige kommende Archäologen vorzuarbeiten, war es, was diese Männer antrieb, gerade derartige Dinge zu malen, sondern vielmehr bewirkte dies jene urgewaltige Liebe für Schönheit und jenes Übermaß von Glück, das sie empfanden, beim Anblick all des reichen und freudeatmenden Lebens rings um sie her — vielleicht auch, weil sie eben nicht allein Künstler, sondern gleichzeitig auch Kunsthandwerker waren . . . .

„Dort, wo ich irgend einen wirklich brauchbaren Entwurf fertig brachte, da hatte ich mich auch immer persönlich mit den Eigenarten des in Frage kommenden Materials vertraut gemacht, indem ich mir darüber klar zu werden suchte, mit welchen natürlichen Schwierigkeiten und Beschränkungen die Ausführung zu rechnen habe . . .

„Schon die bloße Möglichkeit, einen Entwurf gegebenen Falles auch persönlich ausführen zu können, wirkt herzerfrischend und stärkend und spornt unseren Erfindungsgeist an."

Diese kurzen Auszüge mögen genügen, um zu zeigen, wie gesund und ehrlich, wenn auch keineswegs neu, die Gesichtspunkte sind, von denen aus Walter Crane den Künstlerberuf aufgefasst sehen möchte, und mit welcher echt englischen Beharrlichkeit und Konsequenz er dieselben eigenhändig nach allen Seiten hin durchführt. So vereinigt er in seiner eigenen Person und in den technisch so mannigfaltigen Richtungen seiner Thätigkeit das von ihm selbst proklamirte Ideal: den Künstler und den Kunsthandwerker.

Wie in jeder dominirenden Individualität, lebt und bethätigt sich auch in Walter Crane die Quintessenz eines Volkstums, das Resultat einer langen Kulturentwicklung, welche der Form seines Ausdrucksvermögens mit Naturnotwendigkeit den Stempel aufdrückt. Das Verkehrteste, was unsere heimische dekorative Kunst thun könnte, wäre also, den Stil Crane's etwa nachahmen zu wollen. „Aufpfropfen" lässt sich so etwas nie. Die Basis eines jeden geistigen Schaffens liegt tief und unveräußerlich in der Kunstpsychologie der Völker. Sie ist der Urboden, auf dem alles das allmählich wächst, was die geistige Elite in irgend einem Lande hervorzubringen vermag, soweit es echt und zeitüberdauernd ist. Der eigenbestimmenden und aus sich herauswachsenden Entwicklung gereicht es deshalb auch kaum zum Nachteil, wenn eine von störenden Einflüssen freie Lage, wie die der britischen Inseln, und das feste Solidaritätsgefühl einer Nation, diese innere Kulturbildung schützen und schirmen. Wir sind als Deutsche in keiner so glücklichen Lage und daher leider auch noch immer gern geneigt, aus der eigenen Haut heraus und in eine fremde hinein zu schlüpfen.

Im Sinne unabhängigen Stilgefühls kann uns Walter Crane ein Vorbild, aber eben nur in diesem Punkte ein Vorbild, sein. Doch wir selber werden am sichersten der Gefahr entgehen, in Unselbständigkeit und innere Zerfahrenheit, in Fremdenkultus und Unnatur zu verfallen, wenn wir selbst bestrebt sind, den ganzen Künstler und den ganzen Menschen stets und überall als oberstes Ziel im Auge zu behalten.

WILHELM SCHÖLERMANN.



WALTER CRANE.



Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. VII.

Aus „Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina
und anderen Sammlungen".

Lucas Cranach d. A.

1472—1553

Männliches Bildnis.

NEUE PHOTOGRAPHISCHE AUFNAHMEN AUS ITALIEN.

MIT ABBILDUNGEN.



AS kann einem Touristen aus dem Norden nach Vollendung einer Reise in dem gelobten Lande der Kunst erwünschter sein, als seine Erinnerungen an die vielen unbeschreiblich schönen Gegenstände, die ihm Natur und Kunst daselbst geboten haben, durch etwas Bleibendes fest zu halten, das es ihm ermöglicht, sich das Erlebte auf anschauliche Weise wieder zu vergegenwärtigen? Bekanntlich ist dies heutzutage leicht zu erreichen, seitdem sich auch in Italien die Thätigkeit tüchtiger und im Wetteifer mit brillantem Erfolg arbeitender Photographen immer mehr ausgebreitet hat. In der That pflegt jetzt kein Jahr zu vergehen, ohne dass neue erfreuliche Eroberungen auf diesem Gebiete zu verzeichnen wären.

Das Triumvirat der Photographen *Anderson, Alinari* und *Brogi* steht noch immer durch die Fülle und die Trefflichkeit seiner Leistungen an der Spitze.

I.

Indem wir uns hier speciell auf die mit dem isochromatischen Verfahren ausgeführten Erzeugnisse beschränken, soll vor allem der vor kurzem erschienene Katalog Anderson's erwähnt werden, in welchem vieles verzeichnet ist, das bisher entweder gar nicht oder doch nur auf unbefriedigende Weise reproduzirt worden war. Anderson hat sich diesmal auf Rom beschränkt, und da kommen denn manche seltene und öfters gar nicht leicht zugängliche Werke vor, die man sich gerne in seinen Aufnahmen anschaffen wird.

Aus den Kirchen z. B. ist ein Freskogemälde in Araceli zu erwähnen von *Benozzo Gozzoli*, das von den meisten, welche die Kirche besuchten, gänzlich übersehen und selbst von einem so ausführlichen Führer, wie es derjenige von Gsell-Fels ist, als untergegangen bezeichnet wird. Es ist dies die gewöhnlich zugedeckte, auf dem dritten Altar links sich befindende höchst asketische Figur des heiligen Antonius von Padua, von zwei lieblichen, ganz im Geiste seines Meisters Angelico gedachten Engelknaben und zwei kleinen Donatoren begleitet; im wesentlichen noch ganz leidlich erhalten.

In der Kirche della Pace kommen nicht nur die herrlichen Sibyllen von *Raffael* in Betracht, im Ganzen und in einzelnen Teilen aufgenommen, sondern auch die von *B. Peruzzi* zart dekorirte Nische der Kapelle Ponzetti, in der die sonst kaum beobachteten kleinen Abteilungen des Gewölbes mit den Darstellungen der Anbetung der Könige, der Flucht nach Ägypten und der Geburt Christi glücklicherweise nicht übersehen worden. Interessant sowohl für den Freund der Malerei als auch für denjenigen der Architektur ist ferner, dass auch das große Wandgemälde Peruzzi's unter der Kuppel, worin Maria's Gang zum Tempel abgebildet ist, mit verschiedenen klassischen Gebäuden im Hintergrund, aufgenommen worden ist.

Von den Fresken *Pinturicchio's* in S. Maria del Popolo, in Aracoeli und zuletzt in den Gemächern des Appartamento Borgia hat Anderson sehr vieles publizirt. Aus letzterem aber soll noch manches folgen, was vorderhand noch nicht veröffentlicht werden durfte.

Will hingegen jemand die Fresken, mit denen *Filippino Lippi* die Kapelle Caraffa in der Kirche Santa Maria della Minerva verziert hat, eingehend studiren, so findet er davon eine Reihe willkommener Aufnahmen von Anderson, die ihm dazu gute Dienste leisten können.

Die berühmte Lünette im Kloster von Sant Onofrio kommt bereits in seinem Kataloge nicht mehr als Werk Lionardo's, sondern von seinem Schüler *Boltraffio* vor, von dem es auch sicherlich herstammt, wie es bereits Schreiber dieser Zeilen in einem früheren Artikel in Zusammenhang mit dem bekannten Madonnenbilde Boltraffio's im Museum Poldi-Pezzoli darzulegen versucht hat.

Vollends neu sind sodann mehrere Aufnahmen in fürstlichen Privatwohnungen, sowie in einem dem Publikum verschlossenen Raume des Vatikan. Besonders erwähnt zu werden verdient, dass die Aufnahmen Anderson's kürzlich zu einer eigenen großartigen Publikation Anlass gegeben haben, nämlich zu einem Luxusbande unter dem Titel: Tesori d'arte inediti di Roma, mit Text von Adolfo Venturi und 40 unveränderlichen Kohlenphotographieen von Anderson. Unter den kostbarsten und für die Kunstgeschichte wichtigsten Stücken kommt darin folgendes vor:

Die schon von Lermolieff erwähnte Madonna von *Botticelli* im Besitze des Fürsten Mario Chigi, wohl das einzige eigenhändige Bild des Meisters unter den dreien, die Venturi unter seinem Namen vorführt; die reizende Halbfigur der Magdalena von *Pier di Cosimo*, welche

sich vor Jahren im Pfandhause zu Rom, als Mantegna bezeichnet, befand, und auf Veranlassung Morelli's von seinem Freunde, dem Baron Baracco, erworben wurde; im Palazzo Colonna ein Flügelbild eines ehemaligen Triptychons von *Cosimo Tura* aus der Kirche von San Giorgio in Ferrara, dessen mittlerer Teil in die Nationalgalerie von London gekommen ist; mehrere gute cinquecentistische Ferrareser aus dem Palazzo Chigi; zwei reizende Rundbilder von demselben alten *Tura*; der herrliche *Perugino* aus Villa Albani in sechs Abteilungen, aus seiner guten frühen Zeit (1491). Außerdem aber kommen nebst einigen Stücken der Fresken von *Pinturicchio* zwei merkwürdige Bilder aus einem Vorsaale der päpstlichen Gemächer zur Schau, nämlich ein ganz echt bezeichnetes und charakteristisches Profilporträt des jungen Francesco Sforza (als Knabe), Sohnes von Giov. Galeazzo Sforza (dem Gefangenen in Pavia), von dem Mailändischen Maler *Bernardino de' Conti*, und ein großes Altarbild, ein Kapitalwerk der venetianischen Schule, worin der beliebte Gegenstand der Befreiung der fürstlichen Jungfrau durch den ritterlichen heiligen Georg dargestellt ist. Bei diesem Gemälde soll hier, um der Wahrheit gerecht zu werden, bemerkt werden, dass Lermolieff diesmal gegen seine Gewohnheit, sich nicht von der Bezeichnung auf dem Bilde bestimmen zu lassen, dasselbe dem *Pordenone* zugeschrieben hat, während es richtig von Venturi als ein Werk von *Paris Bordone* angenommen worden ist, was ganz klar aus allen Teilen, sowohl den figürlichen als auch den landschaftlichen, hervorgeht. Man kann überzeugt sein, dass bei Anlass der vor Jahren vorgenommenen Restauration der Name Bordone darauf in Pordenone gefälscht worden ist. Demnach mag wohl schließlich anerkannt werden, dass dieser glänzende Georg, welcher entschieden ein porträtartiges Aussehen hat, kein anderer ist als der, welchen Vasari im Leben von Paris Bordone anführt, indem er mitteilt, dass in dem jugendlichen Helden ein Herr Giulio Manfrone aus Crema abgebildet sei.[1])

Zu Gunsten der angedeuteten Rivendikation in Bezug auf den Urheber des Werkes aber sprechen die äußeren Merkmale, auf die ja bekanntlich ein Kritiker wie Morelli gerade das größte Gewicht zu legen pflegte und die er selbst sehr leicht auch auf dem Bilde wahrgenommen hätte, das er eigentlich nur vor vielen Jahren und vorübergehend im Quirinal, wo es damals aufgestellt war, gesehen hatte. In der That, abgesehen von dem dem Paris eigenen silbernen Schimmer des Ganzen im Gegensatz zum gewöhnlichen goldenen Ton von Giov. Antonio, sind in dem Gemälde die unruhigen gebrochenen Falten im Gewande der Prinzessin, die scharfe Behandlung der Haare, sowie der Gebüsche und Gräser mit getüpfelten und fein gestrichelten Lichtern hervorzuheben, welche Eigentümlichkeiten für den Trevisaner Meister durchaus bezeichnend sind.

Sonderbarerweise hat aber trotz allem auch der tüchtige Otto Mündler in seinen Beiträgen zu Burckhardt's Cicerone das Werk nach der, wie Venturi eben bewiesen, alterirten Inschrift und nicht nach dem innerlichen Gepräge des Gemäldes beurteilt, wo er bei Aufzählung der Werke des Friauler Meisters folgendermaßen schließt: „Noch sei der Seltenheit wegen ein Bild des Pordenone erwähnt, das sich im Quirinalischen Palast zu Rom befindet; es ist der heilige Georg in der Rüstung, auf weißem Pferde, den gewaltigen Drachen bekämpfend. Oben in der Landschaft kniet in goldgelbem Kleide die Prinzessin; bezeichnet I. A. REG. PORD. F.“ —

Anderson hat sich ferner mit einer Sammlung beschäftigt, welche seit kurzer Zeit neu geordnet worden ist. Es ist dies diejenige, welche sich im Palazzo Corsini alla Lungara befindet, welche samt der Bibliothek und allem übrigen in dieser fürstlichen Residenz von der italienischen Regierung erworben worden ist. Da nun auch ein zwar nicht besonders reichhaltiger Überrest der früheren Galerie Torlonia gleichfalls in den Besitz der Regierung übergegangen, so ist dieser der Sammlung Corsini einverleibt und gemeinsam ausgestellt worden. Unter den merkwürdigsten dazu gehörigen Stücken soll vorerst das Porträt eines Edelmannes in reicher Tracht vom Beginn des XVI. Jahrhunderts hervorgehoben werden, ein Bild, welches früher als ein Werk des Hans Holbein angegeben, aber nunmehr mit richtiger Sachkenntnis dem eigentümlichen, wiewohl noch etwas rätselhaften, halb lombardischen und halb venetianischen Maler, welcher sich bisweilen *Bartolomeo Veneto* zu bezeichnen beliebte, zugeschrieben wird. Ein echtes Porträt von Holbein d. j. ist, laut der Angabe Venturi's im 2. Band der Gallerie Nazionali Italiane, auch da und stellt den dicken König Heinrich VIII. von England in schmuckvollem weißem Gewande vor. — Wer sich an den immer anmutigen Veduten von Venedig erfreuen will, der mag sich vier hübsche Gemälde auserwählen, unter dem Namen des *Canaletto* gehend, und des jüngeren Malers dieses Namens nicht unwürdig. Ferner sei die Aufmerksamkeit der Liebhaber der früheren venetianischen Kunst auf das in nur zu schüchterner Weise als Scuola Veneta verzeichnete Gemälde hingelenkt, worin in seltsamer Weise von keinem andern als dem Bergamasker *Giov. Cariani* eine nähende Madonna nebst der heiligen Elisabeth und den zwei Kindern in freier, bergiger Landschaft dargestellt ist.

Aus dem Bestandteil der Galerie Corsini ist, außer dem herrlichen kleinen Triptychon des *Angelico* und der echten Madonna von *Murillo*, der heilige Georg zu

1) Venturi nimmt an, das Bild sei dasselbe, welches sich in Noale bei Padua befand; dies ist aber kaum annehmbar, da jenes schon von Ridolfi als ein Pordenone angeführt ist, während zu der Zeit (XVII. Jahrh.) das Werk, das wir schildern, gewiss die ungefälschte Aufschrift Paris Bordone tragen musste.

Pferd zu nennen, noch als Grandi von Ferrara bei Anderson angeführt, wiewohl Lermolieff (Kunstkrit. Studien II, 101) bereits das köstliche Tafelbildchen, das man auch in der Photographie recht gut genießen und studiren kann, mit vollem Rechte dem *Francesco Francia* und zwar aus seiner frühen Zeit, zuerkannt, ein Urteil, welchem endgültig auch Venturi beigetreten ist.

Die Bibliothek der Accademia de' Lincei, vormals Corsini, enthält bekanntlich eine kostbare Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen. Eine Auswahl der letzteren ist jetzt in einem Saale der Galerie ausgestellt und auch vom Photographen berücksichtigt worden. Die alten Florentiner, die darin vorkommen, sind besonders beachtenswert. Fehlt ja auch ein echtes Blatt, mit schwarzer Kreide von *Michelangelo* gezeichnet, nicht. Denjenigen, welche die Gelegenheit dazu sich verschaffen können, möchten wir raten, dieses Blatt mit dem entsprechenden Gemälde zu vergleichen. Das Gemälde ist zwar kein besseres als dasjenige, welches, wie Vasari berichtet, der unglückliche Giuliano Bugiardini nicht zu stande gebracht hätte, wenn ihm Michelangelo nicht zu rechter Zeit aus der Not geholfen hätte. Vasari



PARIS BORDONE: Der heilige Georg. Rom, Quirinal. (Nach einer Photographie von Anderson.)
Holzschnitt von R. Berthold in Leipzig.

sagt: „Il Buonarroti adunque, per compiacergli, avendo compassione a quel pover uomo, accostatosi con un carbone alla tavola, contornò de' primi segni, schizzati solamente, una fila di figure ignude maravigliose, le quali in diversi gesti scortando, variamente cascano chi indietro e chi innanzi; con alcuni morti e feriti, fatti con quel giudizio ed eccellenza che fu propria di Michelangelo; e ciò fatto si partì ringraziato da Giuliano.“ Man müsste also daraus schließen, dass Michelangelo seine Skizze auf der Holztafel gezeichnet hätte: indessen sind ähnliche Berichte von Vasari nicht gar zu wörtlich zu nehmen und es scheint jedenfalls das Blatt aus der Corsiniana mit dem Gemälde der Marter der heiligen Katharina in der Kapelle Rucellai in Santa Maria Novella in Zusammenhang zu stehen, welches der armselige Bugiardini nur mit großer Mühe vollendete. Dieses einleuchtende Verhältnis ist auch zuerst von Lermolieff (I, S. 123) gekennzeichnet worden, trotzdem finden wir das Blatt noch unter dem Namen G. Bugiardini registrirt.

Unter den Neuigkeiten im vatikanischen Palaste verdient die Aufnahme vieler interessanter Teile der Sixtinischen Kapelle erwähnt zu werden. Unter anderen sind jetzt zum ersten Male auch die einzelnen Figuren zwischen den Fenstern in Betracht gezogen worden, worunter sich nach den Angaben von Schmarsow und Ulmann fünf Bischöfe von *Botticelli* befinden sollen. Der Decke Michelangelo's aber hat Anderson die größte Sorgfalt gewidmet, und die vorzügliche Photographie der ganzen Bemalung, in großem Maßstab aus verschiedenen Blättern fleißig zusammengesetzt, ist auf Leinwand gezogen zu beziehen. Desgleichen die ganze Folge der berühmten Tapeten.[1])

II.

Gehen wir nun zu den Veröffentlichungen der Florentiner Photographen über, so treten uns da die von Giacomo Brogi in der Galerie des National-Museums zu Neapel unternommenen Aufnahmen als besonders willkommen entgegen. Dass diese Galerie bis jetzt im Vergleich zu den Sammlungen der antiken Kunst in demselben Institute ziemlich stiefmütterlich vom Vorstande desselben behandelt worden, mag insofern seine Erklärung finden, als eben dem weltberühmten Museum jener Stadt der größte Wert in den Denkmälern der Antike, hauptsächlich aus Herculanum und Pompeji stammend, zuerkannt wird. Indessen enthält die im oberen Stockwerke aufgestellte Bildergalerie der Renaissance und der nachfolgenden Zeiten, wiewohl sehr gemischt, doch eine bedeutende Anzahl wichtiger Werke aus verschiedenen Schulen, welche verdienten, besser verteilt, richtiger benannt und sorgsamer erhalten zu werden. Besonders reichhaltig ist der Teil, welcher im vorigen Jahrhundert bei Anlass des Überganges eines Herzogs Farnese von Parma zum Königreich der beiden Sizilien nach Neapel kam. Gar manches merkwürdige Stück, aus den Schulen von Nord- und Mittelitalien, für die neuere Kritik geradezu von höchstem Interesse, andere wieder für den Kunstgenuss hervorragend, sind dem genannten Ursprunge zu verdanken. Beginnen wir mit den Meistern von Toskana, so mag man erstaunen, zwei recht primitive Werke zu finden, welche keinem andern als dem auch in seinem Vaterlande selten vorkommenden *Masolino da Panicale* zuerkannt werden müssen. Das wichtigste davon ist dasjenige, auf dem Papst Liberius dargestellt ist, der in Gegenwart einer andächtigen Menschenmenge, wo lauter Typen vorkommen, die sofort an diejenigen der Kapelle Brancacci gemahnen, mitten im Schnee die Umrisse der zu errichtenden Basilika von Sancta Maria ad Nives (Maggiore) mit einem Spaten zeichnet. Oberhalb der Wolken sehen Jesus und Maria segnend der Ceremonie zu.[1])

Von *Sandro Botticelli,* oder ihm jedenfalls sehr nahe stehend, ist eines jener Madonnenbilder, auf denen das Christuskind, von ein Paar Engeln begleitet, dargestellt ist, noch im grauen, stark an den Meister Fra Filippo erinnernden Ton. Es ist eine durchaus sinnige, ernst empfundene, wenn auch nicht eben schön zu nennende Schöpfung.

Dem *Filippino Lippi* hingegen wird eine Verkündigung nebst den Heiligen Johannes der Täufer und Andreas zugeschrieben, welche wohl eher seinem Schüler *Rafaellino del Garbo* angehört, dessen milde, etwas schwächliche Natur sich nicht nur in den Figuren, sondern auch im malerischen Hintergrunde kund giebt, wo das Arnothal mit der Stadt Florenz abgebildet ist. Ein Rätsel, das wohl auch bei den Toskanern seine Lösung finden dürfte, ist sodann das Porträt eines Kardinals Passerini, in der Galerie als Raffael ausgestellt.[2]) Vollends toskanisch aber ist die sogenannte Wiederholung Raffael's, des Porträts von Leo X. aus dem Palazzo Pitti, das mit demjenigen zu identifiziren sein soll, welches Andrea del Sarto, laut Vasari, kopirt hat.

Aus der früheren Zeit der norditalienischen Schulen stammt eine Anzahl ganz bedeutender Porträte, und zwar: unter dem Namen Hans Holbein das Brustbildnis eines glattgeschorenen Prälaten, in dem neulich die Züge des auch durch eine gleichzeitige Medaille bekannten Grafen Bernardo de Rossi aus Parma, päpstlichen Legaten und Bischof von Treviso, erkannt worden; die halb deutsche, halb venetianische Auffassung, die flüssige, helle Farbe

1) Detaillirte Angaben von allen diesen und andern Neuigkeiten in dem kürzlich herausgegebenen, die Stadt und Provinz Rom betreffenden Katalog von Domenico Anderson, welcher samt Photographieen beim Buchhändler Spithöver, Piazza di Spagna, Rom) zu beziehen ist.

1) Die beiden Bilder sind unter der allgemeinen Benennung „Scuola Toscana“ verzeichnet.

2) Von Raphael ist wohl in Neapel nichts Eigenhändiges zu finden. Am meisten nähert sich ihm die sogenannte Madonna del divino Amore, in der Ausführung jedoch gewiss von dem jungen *Giulio Romano.*

und die scharfe und reine Zeichnung deuten entschieden auf ein Werk von *Jacopo de' Barbari*. Unter dem Namen des Giovanni Bellini gehen zwei andere strenge Bildnisse, das eine wohl eher von *Antonello da Messina*, das andere ein lebendiges Profilköpfchen eines ganz jungen Geistlichen, mit einer so klassischen Einfachheit behandelt, dass dabei am ehesten an *And. Mantegna* zu denken ist, wohl nach einem Mitgliede der Familie Gonzaga von Mantua.

Giov. Bellini ist in einem echten, vorzüglichen Werke vertreten, nämlich in seiner „Verklärung Christi", wo nicht nur das Figürliche, sondern auch das Landschaftliche höchst bedeutend ist.

Von den späteren Meistern kommen *Palma Vecchio*, *Tizian*, *Sebastiano del Piombo*, *Moretto* mit wichtigen Werken in Betracht; sodann eine Folge anziehender *Canaletto's*.

Unter den Lombarden thut sich vor allem übrigen das große Altarbild der Anbetung der Könige von *Cesare da Sesto* hervor, ein Kapitalstück aus der Schule Lionardo's, außerordentlich reich an allerlei Motiven und wundervoll gediegen in der Ausführung. Die Zeichnung dazu befindet sich in der Sammlung von Venedig.[1])

Nebenbei aber soll auch noch einer alten lombar-



Allegorie von Girolamo Mazzola in der k. Galerie zu Neapel. (Phot. Brogi.)

1) Weiteres über dieses Prachtbild in meinem Bande: Arte Italiana del Rinascimento. Fratelli Dumolard, Milano 1891. Pag. 60.

dischen Kopie der Vierge aux rochers von *Lionardo* gedacht werden (Anfang des XVI. Jahrhunderts), die insofern interessant ist, als sie bezeugt, dass das Original, nunmehr im Louvre, schon früh nach Frankreich gekommen ist, indem sowohl diese als auch die meisten andern Kopien nach dem späteren, jetzt in der Londoner Galerie befindlichen Exemplar gemalt worden sind, welches sich bekanntlich in der Kirche S. Francesco in Mailand befand.

Bietet die Schule von Parma hier nichts Hervorragendes von Correggio, da von den zwei kleinen ihm zugeschriebenen Bildern, „die Vermählung der heiligen Katharina" und die „Zingarella", erstere bekanntlich nur eine Kopie aus dem XVII. Jahrhundert, die andere aber ein wenig genießbares Gemälde ist, so kann man nirgends sonst, selbst in Parma nicht, die Maler der Familien *Mazzola* und *Schedone* besser vertreten sehen als in Neapel. Zu den Juwelen der reifen italienischen Kunst gehören ein paar Porträts von Francesco Mazzola, genannt il Parmigianino, namentlich dasjenige der schlanken Hetäre Antea in ihrer malerischen feinen Tracht,[1]) und das Porträt, welches lange Zeit für das Bildnis des Christophorus Columbus gegolten, zu dem es thatsächlich nicht die geringste Beziehung hat, während neuerdings erkannt worden ist, dass es einen Edelmann und zwar augenscheinlich einen seiner Vornehmheit recht bewussten aus der alten Familie der Sanvitale von Parma darstellt.

Dass Francesco Mazzola mit seinem Vetter Girolamo Mazzola öfters verwechselt wird, ist bekannt. Dies ist denn auch gerade der Fall bei einer merkwürdigen allegorischen Darstellung, worin eine als Pallas gekleidete, die Stadt Parma personifizirende Frau den jungen Krieger Alexander Farnese umarmt, ein in dekorativer Hinsicht sehr beachtenswertes, wenn auch in der Behandlung steiferes Werk als diejenigen vom eigentlichen Parmigianino sich darzustellen pflegen.

All den genannten, von Brogi trefflich aufgenommenen Werken sind sodann noch einige aus den nordischen Schulen beizufügen, unter anderen das mit köstlichem Humor behandelte Temperabild vom älteren *Brueghel*, die Parabel der Blinden darstellend, welche in Gesellschaft einer nach dem andern in den Wassergraben stürzen, ein Sinnbild der unselbständigen Kunstgelehrten, wie Morelli meinte. Ferner vom Meister des Todes der Maria ein sehr fein ausgeführtes Triptychon mit der Anbetung der Könige.

In der Abteilung der lokalen neapolitanischen Meister, wo u. a. der liebliche *Andrea Sabatini* von Salerno waltet, soll der Photograph erst noch seine Arbeit fortsetzen.

III.

Die Gebrüder Alinari haben während der letzten Zeit mehr in Oberitalien gearbeitet.[2]) In Venedig haben sie sich in der Calle San Moisè einen eigenen Laden eröffnet und im Wetteifer mit Anderson die Aufnahme der vielen kostbaren Kunstwerke der Stadt unternommen. Unter der Rubrik Venezia e il Veneto ist bereits ihr bezüglicher Katalog vor mehr als einem Jahre erschienen. Er bezieht sich besonders auf die Stadt Venedig, erstreckt sich aber auch auf die benachbarten Städte, wo auch einige abgelegene Sachen nicht versäumt wurden, wie z. B. das wenig bekannte Jugendbild des *Lorenzo Lotto* in Santa Cristina bei Treviso, worin sich der Künstler als ein schlichter, ernster Nachfolger der älteren Meister, der Vivarini's und der Bellini's, zu erkennen giebt und den Kontrast mit seiner später bewegten und leidenschaftlichen Manier recht fühlbar macht.

Wer sich hingegen speciell für die großartigen dekorativen Arbeiten eines Paolo Veronese interessirt, mag sein Wohlgefallen haben an den zahlreichen Aufnahmen Alinari's aus der in derselben Provinz gelegenen Villa Giacomelli in Masèr. Auch einige Abstecher in die lombardischen Provinzen sind zu erwähnen, von denen gleichfalls ein Verzeichnis uns vorliegt, welches wichtige Kunstorte betrifft, wie Brescia, Como, Mantua, mit den herrlichen Werken eines *Moretto* (unter diesen auch das bezaubernde Bild aus Paitone, von dem die Dresdener Galerie nur die elende Kopie besitzt), eines *Luini*, eines *Mantegna*, u. s. w.

Ganz besonders aber mag es die Kunstfreunde freuen zu wissen, dass genannter Firma die Erlaubnis seitens der Lady Layard zugestanden worden ist, eine beträchtliche Anzahl ausgewählter Gemälde aus dem Nachlasse ihres vor zwei Jahren verstorbenen Mannes Sir Henry Layard zu reproduziren. Dieser bekannte englische Diplomat hat nämlich in Venedig eine sehr bedeutende Bildersammlung in seiner schönen, am großen Kanal gelegenen Wohnung hinterlassen. Laut seiner testamentarischen Verfügung ist die Nutznießung der Sammlung seiner Gattin zugedacht worden; zuletzt aber soll sie gänzlich der Londoner Nationalgalerie, für die sich Layard sein Leben lang stets lebhaft interessirt hatte, einverleibt werden. Bei weitem der bedeutendste Teil der Sammlung besteht aus Gemälden aus den italienischen Schulen des XV. und des XVI. Jahrhunderts, meistens Kabinettstücken, bei deren Erwerb ihn vor allen sein Freund Giovanni Morelli beraten hatte. Da kommt denn in erster Linie die venetianische Schule in Betracht mit höchst sympathischen Meistern, wie *Gentile Bellini*, *Vittor Carpaccio*, *Alvise Vivarini*, *Cima da Conegliano*; von ihm abhängend der jugendliche *Fra Sebastian del Piombo*; sodann *Francesco Bonsignori*, *Savoldo da Brescia*, *Moretto*, *Moroni* u. a. m. Unter den Lombarden *Bramantino* mit einer ganz eigentümlichen Anbetung der Könige, *Bernardino Luini*, *Gaudenzio Ferrari* etc. Die berühmte Galerie Costabili, einst eine wahre Fundgrube für die ferraresische

1) Abgebildet in der Gazette des Beaux Arts v. 1. Mai 1896.

2) Seit einigen Monaten hat diese Firma auch zahlreiche Aufnahmen in Neapel und Umgegend gemacht

Malerei, lieferte ihm gar manches wertvolle Stück. Ein Specimen des bedeutendsten unter den dortigen Malern sollte auch nicht fehlen, und wir fügen es in Abbildung bei, worin eine allegorische weibliche Figur, auf einem durchaus phantastisch verzierten Thron sitzend, den alten *Cosimo Tura* seiner ganzen merkwürdigen Natur gemäß vertritt. Ihm sich anreihend folgen dann *Ercole Grandi, Lorenzo Costa, Garofalo, Mazzolino.* Von Toskanern nur ein gutes Bild, nämlich das Porträt eines Jünglings, unter den Photographieen von Alinari als Botticelli verzeichnet, aber wohl eher von *Rafaellino del Garbo*, wie es Morelli bestimmt hat.[1])

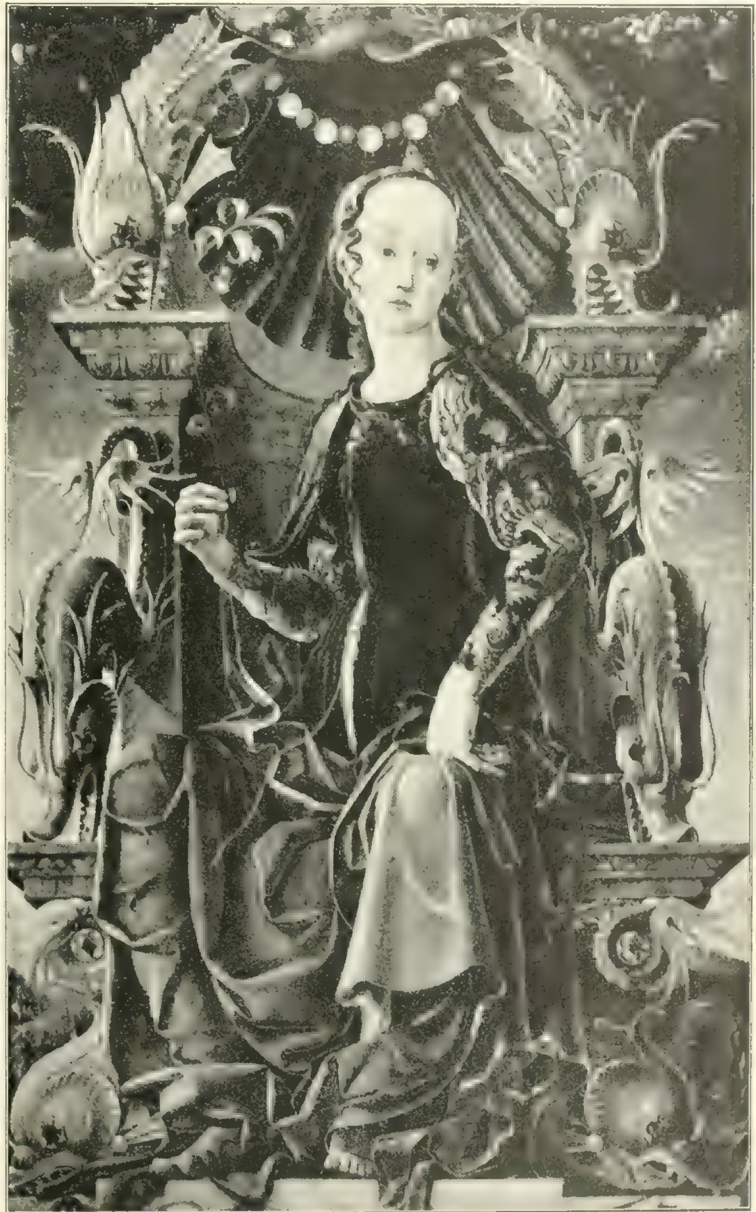
IV.

In Mailand hat sich in letzter Zeit *Luigi Dubray* als der thätigste Kunstphotograph erwiesen, und seine Leistungen sind insofern als willkommen zu begrüßen, als sie viele Gemälde aus Privatsammlungen wiedergeben, die nicht leicht zugänglich sind.

Ist es u. a. keine gar leichte Sache für jedermann, die Sammlung des Fürsten Trivulzio besuchen zu dürfen, so kann man sich nun bei Dubray die Abbildungen einiger der bedeutendsten dort befindlichen Bilder ansehen; vor allem diejenigen des mächtigen Temperagemäldes von *Andrea Mantegna* aus dem Jahre 1497, eine im Himmel unter einer Masse von Cherubim sitzende Gottesmutter, mit Heiligen im unteren Teil und drei köstlichen singenden Engeln, von denen einer eine Papierrolle hält, auf welcher (im Großformatblatt, wo die drei Engel allein aufgenommen sind) die Inschrift deutlich zu lesen ist: A. Mantinia pi. a. Gracie 1497: 15 augusti. Hinter einer dieser Engelsgestalten ist in kleinem Maßstabe eine Kirchenorgel dargestellt, welcher Umstand insofern bemerkenswert ist, als er darauf zu deuten scheint, dass das Werk ursprünglich als Altarblatt in der bekannten alten Kirche zu Verona, Santa Maria in Organo, figurirt habe. Wie aber und wann das große Kunstwerk seinen ursprünglichen Platz verlassen, ist nicht bekannt.

Höchst gediegen sind sodann in ihrer Art einige Porträts, d. h. dasjenige eines Unbekannten von *Antonello da Messina* und die zwei Profile der Sforza's, der Söhne des alten Francesco, Gründers ihrer Herrschaft über Mailand, das eine möglicherweise von *Bernardino de' Conti*, das andere von *Boltraffio* herstammend.

Eine interessante Wahl wurde unter den im erzbischöflichen Palast befindlichen Bildern getroffen, wo erstens ein bis jetzt verkanntes Juwel, ein Jugendwerk von einem der größten italienischen Künstler, entdeckt worden, dessen Kenntnis der Kunstwelt erst von Rom aus erteilt werden soll, da es samt andern 15 Stücken, (darunter ein glänzender *Paris Bordone*, eine seltsame Komposition von *Bramantino* mit strengem architektonischen Hintergrund u. a. m.) bereits in die Breragalerie übergegangen. Auch einige Neuigkeiten aus den öffentlichen Sammlungen der Brera und des Museum Poldi Pezzoli wurden von Dubray veröffentlicht. Unter diesen sind besonders folgende Werke zu erwähnen: das Porträt eines Grafen Porcia, ein bezeichnetes Gemälde von *Tizian*,



„La Primavera" von COSIMO TURA in der Sammlung Layard in Venedig (Phot. Alinari.)

1) Weiteres hierüber in meinem Artikel in der Gazette des Beaux Arts vom 1. Dezember 1896.



Heil. Hieronymus von Ercole de' Roberti bei Herrn Aldo Noseda in Mailand
(Phot. Dubray.)

welches als Geschenk der Herzogin Litta an die k. Galerie vor wenigen Jahren kam; ein anderes, Bruststück eines jungen, unbärtigen Mannes, von *Andrea Solari*, zwar kein neu erworbenes, aber nach sorgfältiger Wiederherstellung durch Cavenaghi wie zu neuem Leben erwecktes, im Raffaelsaal aufgestellt. — Für solche übrigens, die sich gerne den Unterschied zwischen schlecht restaurirten oder verwahrlosten Malereien und denselben in der verbesserten Ausgabe nach Behandlung des geschickten Restaurators veranschaulichen wollen, sollen hier folgende empfohlen werden: das Madonnenbild von *Jacopo Bellini* (mit altem gotischen Rahmen und Signatur), welches von der k. Akademie von Venedig Cavenaghi zugeschickt und von ihm auf die glücklichste Weise von den willkürlichen Änderungen, die es erfahren hatte, befreit worden ist; die drei Predellenbilder von *Lorenzo Lotto* aus S. Bartolommeo in Bergamo, nunmehr in der öffentlichen Galerie daselbst aufgestellt, in ihrem vernachlässigten früheren Zustande von Lotze aus Verona, von Dubray aber nach der Wiederherstellung in Mailand aufgenommen. Dubray hat neuerdings auch das vor kurzer Zeit gereinigte Freskobild von *Donato Montorfano* (1498), die Kreuzigung darstellend, gegenüber dem Abendmahl Linardo's photographirt.

Als eine der besten Leistungen von Dubray, die sich zugleich auf ein Werk von einem der tüchtigsten Charaktermaler der italienischen Renaissance bezieht, legen wir hier in der Abbildung die stattliche Erscheinung eines schlanken heiligen Hieronymus von *Ercole de' Roberti* (etwa dreiviertel Lebensgröße) vor, in entsprechendem geschmackvollen Rahmen, für sich selbst ein günstiges Zeugnis des jetzigen Vermögens in Sachen des Kunstgewerbes in Mailand. Der glückliche Besitzer dieses Gemäldes ist ein bis jetzt speciell im Gebiete der Musikpflege bekannter geistreicher Mailänder Bürger, der sehr viel dazu beigetragen hat, in seiner Vaterstadt das Verständnis und den Genuss der Schöpfungen R. Wagner's zu verbreiten. Das Gemälde wurde von ihm unter vielen mittelmäßigen Sachen eines Kaufhauses unter dem Namen Vivarini vorgefunden. Als es aber auf die Staffelei des oben genannten Restaurators zur Entfernung ungebührender Retouchen kam, da stellte sich recht klar heraus, dass der Autor desselben nicht unter den Venetianern, sondern unter den Ferraresern


558

des 15. Jahrhunderts zu suchen ist. Bekanntlich verdanken dieselben ihr eigenes Gepräge hauptsächlich der gehaltreichen Wirkung der drei Maler Cosimo Tura, Francesco Cossa und *Ercole de' Roberti.* Letzterem wird denn auch jetzt allgemein der vorliegende Hieronymus zuerkannt. Der ernste, großartige Zug dieses Heiligen im roten Kardinalsgewand, mitten in einer Landschaft stehend, mit vergoldetem Himmel, der grimmig heraldische Löwe zu seinen Füßen, stimmt in der That sowohl in der zusammenfassenden Auffassung als auch in dem ihm eigenen Stil und in der Ausführung des Einzelnen mit dem beglaubigten Altarblatte aus S. Maria in porto zu Ravenna überein, das seit Napoleon's Zeit der Breragalerie einverleibt ist. Früher möglicherweise einem Triptychon angehörend, wird dieses dem Kunstvermögen der gebildeten Welt von neuem zugewachsene Stück um so mehr als willkommen angesehen, als die Werke des Meisters ja zu den gesuchtesten Seltenheiten in seinem Gebiete gerechnet werden.

Ein echtes Werk von *Alvise Vivarini* mag aber hier noch angeführt werden, nämlich eine heilige Justina de' Borromei, nunmehr im Besitz einer Dame dieser Familie. Wiewohl von überschlanken Verhältnissen, gehört die Heilige zu den feinsten Erzeugnissen der venetianischen Malerei und nimmt sich auch in der Dubray'schen Photographie sehr gut aus.

Unsere Schilderung würde sich zu weit ausdehnen, wollten wir eingehender alles von interessanten Meistern (wie *A. Borgognone, Boltraffio, Luini, Gaudenzio Ferrari, Bernardino de' Conti, Sofonisba Anguissola, Moretto, Francia, Correggio* etc. etc.) erwähnen, was im Kataloge des Mailändischen Photographen vorkommt.

V.

Zuletzt soll doch auch des deutschen, oben genannten Photographen *Richard Lotze* nochmals gedacht werden, dem man es zu verdanken hat, dass er, wiewohl in Verona ansässig, sich die Mühe gegeben, in der Stadt Bergamo eine reichliche Anzahl von Werken der Malerei zu publiziren und zwar mit einer Wahl, die auf keine gewöhnliche Sachkenntnis deutet, wie dies schon aus dem Überblick seines gedruckten Verzeichnisses sich zu erkennen giebt.

Dieses, unter dem allgemeinen Titel: Le opere di pittura a Bergamo erschienene Verzeichnis zerfällt in folgende Abschnitte: *Galeria Carrara*, bekanntlich der Grundstock der öffentlichen Gemäldegalerie; *Galleria Lochis,* d. h. die zweite durch ein Vermächtnis gebildete Abteilung, beide bemerkenswert durch die Werke von gar manchen seltenen und hervorragenden Meistern; [1]) *S. Bartolomeo,* wo hinter dem Hauptaltar das größte Werk Lotto's, von a. 1516, prangt; *Santo Spirito* (Lotto- und Previtali, Altarbilder); *San Bernardino*, mit dem dritten großen Altarbild von Lotto, welches unter allen auch als das schönste zu bezeichnen ist; *Duomo* (kleines Tafelbild aus der letzten Zeit von Giovanni Bellini); *Casa Baglioni* und zuletzt *Casa Piccinelli*, Wohnungen wohlhabender Kunstfreunde, wo gute Bilder von Cariani, Borgognone, Lotto, Previtali u. a. m. berücksichtigt worden sind.

GUSTAV FRIZZONI.

1) Die dritte, zuletzt hinzugekommene Abteilung ist diejenige von Morelli, aus der 30 Stücke vor ihrer Übersiedelung von Mailand nach Bergamo von der Firma Marcozzi aufgenommen worden, welche denn auch als Vorlagen zur Illustrirung meines im Verlage der Fratelli Bolis erschienenen Bandes: La Galeria Morelli in Bergamo, gedient haben.

DIE AUSSTELLUNG DER SECESSION IN MÜNCHEN.

MIT EINER HELIOGRAVÜRE.

II.



IE Plastik auf der letzten Ausstellung in der Prinzregentenstraße verlangt ein Wort für sich. Ihre Werke standen diesmal nicht nur so herum, nach alter Gewohnheit, wie die Garden in den Audienzräumen, sondern man hatte ihnen einen besonderen Saal angewiesen und Einzelnes, was dort nicht mehr gut Platz finden konnte oder sich unschädlicherweise als Dekoration verwenden ließ, geschmackvoll in den Bildersälen untergebracht.

Vor allen zog *Adolf Hildebrand* das Interesse auf sich. Er hatte unter anderem die nahezu lebensgroße Statue eines Marsyas ausgestellt, die durch Originalität der Erfindung und Frische des Stils an die Jugendarbeiten des Meisters erinnert. Der bäuerische Geselle, mit struppigem Bart und Haupthaar, sitzt, nackt wie ihn Zeus geschaffen, auf einem schwarzgrauen Marmorblock und pfeift sich die Melodie vor, die er nächstens auf der von beiden Händen gehaltenen Flöte versuchen wird. Haltung und Ausdruck des klassischen Burschen sind von köstlicher Natürlichkeit. Die Modellirung höchst sorgfältig, die matte Ciselirung wie der Guss ausgezeichnet: wahrscheinlich Florentiner Arbeit. Unsere deutschen Gießer bringen so etwas kaum zuwege. Von den andern Hildebrand'schen Arbeiten verdient der treffliche männliche Studienkopf alle Anerkennung. Das Relief mit einer Badescene ist zwar hübsch komponirt, aber doch zu skizzenhaft und namentlich zu reizlos in der Behandlung, um den Ruhm des Künstlers erhöhen zu können.

Auch die übrigen Münchener Bildhauer zeigen häufig mehr Kraftgefühl als Reiz. Ein gewisser derber Zug wiegt vor. Männliche Gestalten, besonders Porträtköpfe bedeutender Charaktere, gelingen oft vortrefflich. Der Sinn und das Geschick für Anmut und Seelenausdruck erweisen sich als wenig entwickelt. *Erwin Kurz* befriedigte uns nur in seinem männlichen Porträtrelief. Die weibliche Büste von *Hermann Lang* ist ein zwar lebensvolles, aber zu wenig schönes Werk, um das Auge dauernd zu fesseln. Von den zahlreichen Arbeiten *Joseph Flossmann's* konnte uns bloß der ernste, wahr empfundene Christuskopf imponiren. Die originellen Werke *Mathias Gasteiger's* laboriren alle an zu schweren, plumpen Formen. — Ein schönes, ruhiges, an die Antike streifendes Bildwerk ist die Bronzestatuette des Ganymed von *Arthur Volkmann* (Rom); trefflich auch der kleine Stier in Bronze von *L. Tuaillon* (daselbst).

Höchst interessante Beiträge zu der plastischen Secessions-Ausstellung hatten die westlichen Kunstvölker geliefert: Belgier, Engländer und Franzosen. Von dem geistreichen Brüsseler Naturalisten *Constantin Meunier* sahen wir eine „Frau aus dem Volke" und einen „Ackersmann" von Millet'scher Lebenswahrheit. In eine wunderliche Welt voll seltsamer visionärer Gestalten von Prä-Rafaelitischem Stil führte uns der Londoner *George Frampton*, besonders in seinem allegorischen Bronzerelief „Meine Gedanken sind meine Kinder". — Als echte Schöpfungen einer gesunden, reich aus dem Phantasieboden hervorquellenden Kunst erwiesen sich die Werke der Franzosen. Sie umfassten in dem engen Rahmen einer kleinen Auswahl das Vorzüglichste aus den Gebieten der idealen, der dekorativen und der naturalistischen Plastik. Und sie bewiesen klar, dass Frankreich in allen diesen Sphären den übrigen Völkern den Rang abgelaufen hat. Von den reizenden kleinen Arbeiten dekorativen Stils von *V. Vallgren* (Paris) haben wir den Lesern bereits im Dezemberheft (S. 54) ein Beispiel vorgeführt. Das gleiche Genre, wie jene „Aschenurne", vertraten auch andere, als Blumenkelche und Wandleuchter bezeichnete kleine Bronzen. Bewundernswert ist an ihnen vorzugsweise die sinnige Benutzung des figürlichen Schmuckes für die Gerätteile selbst, z. B. der trauernden weiblichen Figur für den Henkel der Aschenurne. Die schlanke, in eng anliegende Gewänder gekleidete Gestalt fügt sich der Henkelform schmiegsam an und bietet zugleich das Mittel dar, den Zweck des Gefäßes andeutungsweise zu charakterisiren. Besonders bezeichnend für die Art des Künstlers ist der obere, vegetabilisch auslaufende Rand des Gefäßes. Vallgren liebt diese Anklänge an die Formenwelt der Natur. Seine Geräte haben alle etwas Pflanzliches und auch in den zarten, stengelhaften Gestalten, mit denen er sie ausstattet, offenbart sich das Hängen des Künstlers an der vegetativen Welt. Auch eine allerliebste kleine Bronzebüste hatte Vallgren ausgestellt: eine Bretagnerin in der Landestracht, mit zierlichem Häubchen und gefälteltem Kragen. In allem der Wiederschein einer Künstlerseele, welche die Dinge voll aus dem Innern heraus gestaltet! — Mehr nach der sinnlichen Seite formbegabt erweist sich der Pariser *Albert Bartholomé*, von dem wir eine kleine, herrlich modellirte Brunnenfigur auf der Ausstellung sahen. Es ist eine nackte Frauengestalt, die sich zwischen der oberen Muschel und dem unteren Becken des Brunnens in die Ecke drückt. Die Figur ist so schön dem Raum angefügt, die Formen des in Rückenansicht dargestellten Körpers fließen so wohlig und weich und in so breiter Naturfülle dahin, dass wir das Wasser glauben rauschen zu hören, das sich darüber ergießen soll. — Das Hauptinteresse der kleinen Münchener Ausstellung bildete für uns der führende Meister der modernen Pariser Naturalisten, *Auguste Rodin*. Wir kannten ihn bisher nur aus Abbildungen und Abgüssen. So z. B. aus der wunderbar modellirten Gestalt seines „Age d'airain" im Dresdener Augusteum. Auch die Secessions-Ausstellung enthielt mehrere seiner Arbeiten in Gips. Aber das alles kann uns keinen rechten Begriff seines Wollens und Vollbringens geben. Jedenfalls ein größeres Stück davon hatten wir in der merkwürdigen Porträtbüste vor uns, welche die beigegebene Heliogravüre veranschaulicht. Es ist der Bildhauer Dalou, modellirt von Rodin und mit jener unübertrefflichen Virtuosität in Bronze gegossen, um die unsere Bildhauer ihre Pariser Kollegen beneiden. Während schlechte Gießer und rohe Ciseleure nicht selten die charakteristische Form der Oberfläche bis zur Unkenntlichkeit entstellen, steht hier jeder flüchtige und weiche Druck der Hand, jeder Strich des Modellirstäbchens klar zu Tage. Das knochige Gesicht, die matten, innerlichen Augen, das abstehende Haar, der feine Mund, die mageren, unverhüllten Formen des Halses und der Brust: Alles tritt scharf und lebensvoll zusammen zu der geistreichsten und dabei wahrsten Naturschilderung, die man sich denken kann.

Es wäre schon wegen all der unvergesslichen und intimen Kunsteindrücke von auswärts, welche die Münchener Secession uns vermittelt hat, jammerschade, wenn sie ihre vorläufig beendeten erlesenen Ausstellungen nicht bald in einem neuen, ebenso schönen Lokale wieder aufnehmen könnte! *CARL v. LÜTZOW.*



KLEINE MITTEILUNGEN.

P. Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz.* Dritter Band. IV. Die Städte und Kreise Gladbach und Krefeld. Düsseldorf, 1896. 8°. 167 S. mit 74 Textabbildungen und 12 Tafeln. 6 M.

Nicht mehr mit der fast den Atem benehmenden Geschwindigkeit, wie anfänglich, aber doch immer noch erstaunlich schnell und pünktlich folgen einander die einzelnen Hefte der von Paul Clemen geleiteten und besorgten Verzeichnung der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, und immer wieder erfreuen sie durch die übersichtliche Anordnung des vielgestaltigen Stoffes, durch die klare, gemeinverständliche Sprache und durch die auf bester Kenntnis beruhende, gründliche und sorgsame Beschreibung der Kunstwerke. In der Klarheit der Darstellung möchte ich einen der wesentlichsten Vorzüge der Clemen'schen Veröffentlichungen erblicken, welche dadurch sich weit über viele ähnliche Arbeiten erheben. Auch liefern sie uns den Beweis, dass die hier und da gerade auch in jüngster Zeit geäußerte Meinung, nur Architekten vermöchten der hier gestellten Aufgabe völlig gerecht zu werden, auf einseitiger und irriger Anschauung beruht; das Körnchen Wahrheit, welches jenem Urteile zu Grunde liegt, kann uns nicht darüber hinwegtäuschen, dass zahlreiche von Architekten gearbeitete Inventare den zu stellenden Anforderungen nicht entsprechen und ebenso der Um- und Neubearbeitung bedürfen, wie eine ganze Reihe der von nicht technisch geschulten Kunstgelehrten verfassten Inventare. — Die wichtigsten diesmal besprochenen Baudenkmale dürften sein: die schöne romanische Abteikirche von M.-Gladbach mit ihrem gotischen Chor, welcher bekanntlich Meister Gerhard, dem Erbauer des Kölner Dom-Chores, zugeschrieben sein dürfte, und die Klosterkirche in Neuwerk, sowie unter den Schlössern: Millendonk, Liedberg, Neersen, Linn und namentlich die schöne Renaissanceschöpfung Rheydt; von den sonstigen hier vorhandenen älteren Kunstwerken verdienen das treffliche, spätgotische Kruzifix in der katholischen Pfarrkirche zu Linn und die silberne Schüssel mit dem Haupte Johannis des Täufers in Anrath besondere Erwähnung. — Zu beanstanden sind nur Kleinigkeiten. Die auf S. 64 erwähnte Kopie des Bildnisses Karl's des Kühnen soll dem 16. Jahrh. entstammen, ich glaube, dass eine genauere Bestimmung der Entstehungszeit (Anfang oder Ende des Jahrhunderts) wohl möglich gewesen wäre. Am Schlosse Rheydt (S. 94) sollen die Kartuschen die „wunderlichsten“ Formen zeigen, während sie durchaus nicht über das gewöhnliche Maß der damaligen niederländischen Verzierungsart hinausgehen; bei den auf S. 93 erwähnten Schlusssteinen hätte die für Cornelis Floris und andere gleichzeitige Niederländer sehr kennzeichnende Form des Rostkorbes (wenigstens weisen die Abbildungen sie auf) Erwähnung finden können. Aber das sind, wie gesagt, Kleinigkeiten, welche gegenüber dem großen Verdienste des Werkes gar nicht in das Gewicht fallen.

HERMANN EHRENBERG.

Keller, Dr. **Ph. Joseph,** *Balthasar Neumann,* Artillerie- und Ingenieur-Oberst, fürstlich Bambergischer und Würzburger Oberarchitekt und Baudirektor. Eine Studie zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Würzburg, S. Bauer, 1896. 8°. 203 S.

Vor fünfzehn bis zwanzig Jahren noch hätte dasjenige, was der Verfasser in der Vorrede über die Hochschätzung der Zeit eines Riemenschneider und über die Geringschätzung der Periode seines Helden sagt, den Thatsachen ungefähr entsprochen. Heutzutage sind seine Bemerkungen ein Anachronismus. Man hat längst verlernt, das Jahrhundert, in welchem Neumann thätig war, „über die Achsel anzusehen“. Die jetzige Generation ist vielmehr ganz in der Verfassung, auch am Barock und Rokoko „offenbare Geschmacklosigkeiten nicht bloß entschuldbar, sondern selbst bewundernswert“ zu finden. Die Eiferer für die Gothik fanden, wenn wir uns recht erinnern, den Grund, weswegen die letztere von ihren Vorgängern mißachtet wurde, in dem „Mangel an Abbildungen“. Der seitens des Autors unserem Jahrhundert „leider nicht ersparte Vorwurf, dass es verdammte, wenn es keine Kenntnis hatte“, steht mit der Ansicht der Romantiker ungefähr auf gleicher Linie. Den Klassicisten mangelte es an Abbildungen gotischer Denkmäler ungefähr aus demselben Grunde, aus welchem unsere Zeit über ihre Vorgängerin keine Kenntnis hatte. Die Schriften von Julius Lessing z. B. hätten den Verfasser darüber belehren können. Lessing citirt Keller nicht, dafür aber — „Bernini den Jüngeren“! Deswegen also kamen uns seine Jeremiaden so bekannt vor! Die Arbeit Keller's ist besser als die Schriften Bernini des Jüngeren, aber noch lange nicht so gut wie irgend eine Arbeit Dohme's. Sie zeigt einen kolossalen Fleiß, enthält viel „urkundliches“ Material, hätte in der Zeit, da seine oben erwähnten Bemerkungen noch nicht offene Thüren einrannten, möglicherweise ein bedeutendes Aufsehen erregt, ist aber heutzutage, weil es die Ergebnisse seiner Forschung am Schlusse nicht zu einer erschöpfenden Charakteristik zusammenfasst, dem Meister nicht mit voller Präzision seine Stellung in der Kunstbewegung der damaligen Zeit anweist, in wissenschaftlicher Beziehung unzureichend. Was ist damit gewonnen, wenn da gesagt wird, dass Neumann „zwei bedeutende Werke der neuen Richtung in Würzburg selbst vor Augen hatte?“ Was mit den Hypothesen über einen möglichen, wenn auch vorläufig noch nicht bewiesenen Einfluss Dienzenhöfer's und Fischer's von Erlach? Wen hat Petrini, der „wälsche Baumeister“, von die beiden letztgenannten Architekter vor Augen? (S. 139). Was gewinnen wir im Grunde, wenn wir erfahren, „dass die Centralbauten Neumann's immerhin noch regelmäßige, an klassische Muster sich anschließende Anlagen sind, in den zwei letzten Werken desselben aber die Sucht nach dem Gekünstelten, Eigenartigen, Neuen klar hervortritt?“ (S. 168). Und erfahren wir wesentlich Neues, wenn wir lesen, dass

Neumann sich „beim Aufbau der Residenz nahe an italienische Muster mit deutscher Beimischung gehalten, wie er sie in Prag und Wien hinlänglich kennen zu lernen Gelegenheit hatte," in Bezug auf den Grundriss und die Innenräume und deren Ausstattung, aber auch die Franzosen „teils aus den Schriften ihrer Meister, teils aus ihren Werken selbst wohl studirt habe". (S. 41). „An klassische Muster sich anschließende Anlagen", „Sucht nach Gekünsteltem, Eigenartigem", „italienische Muster mit deutscher Beimischung" und ähnliche vage Bezeichnungen sind heute ein überwundener Standpunkt, wie der „eigentlich nichtssagende Name Jesuitenstil" (S. 139), über welchen sich Keller bei Gurlitt informirt haben könnte. Sie gehören gegenwärtig schon ebenso in das alte Eisen, wie die einfache Konstatirung von Thatsachen, wie die, dass man 1788, „als Bönicke sein Werk drucken ließ, noch Verständnis und Würdigung des Wirkens und der Verdienste unseres Meisters hatte", und dass nach einigen Jahrzehnten Neumann, den Gurlitt „vielleicht den größten Baukünstler seiner Zeit nennt, vergessen war" (S. 202.) Nennt Gurlitt ihn mit Recht oder mit Unrecht so? Nicht das Citat allein, sondern eine Überprüfung, eine Bestätigung oder Nichtbestätigung, eine genauere Umschreibung vor allem des Gurlitt'schen Urteils hatten wir von der Keller'schen Arbeit zu erwarten, die übrigens in mancher Hinsicht dankenswert und mit Grundrissen und Ansichten sehr instruktiv illustrirt ist. *J. D.*

Anton Kirstein, Professor der Philosophie am bischöflichen Priesterseminar in Mainz, *Ästhetik der Natur und Kunst.* Paderborn, Druck und Verlag von Ferd. Schöningh. 1896.

Das Buch gehört in die dritte Reihe einer wissenschaftlichen Handbibliothek: Lehr- und Handbücher verschiedener Wissenschaften. Der Verfasser sagt im Vorwort: „Vorliegendes Buch will kurz die Grundsätze für die Beurteilung der Schönheit in Natur und Kunst angeben. Es war mein Bestreben, die verschiedenen Ansichten, die im Laufe der Zeit als richtige Schönheitsnormen aufgestellt und verteidigt wurden, sine ira et studio zu prüfen und mich unbefangen für diejenigen zu entscheiden, die ich für die richtigen hielt. Dass ich dabei immer das Wahre getroffen, soll keineswegs behauptet werden. Es ist eben ein Versuch, den Schein von der Wahrheit zu trennen. Auch erheben vorliegende ästhetische Untersuchungen nicht Anspruch auf eine vollständige Behandlung der in Betracht kommenden Materie. Sie bieten vielmehr, wie der Titel des Buches andeutet, eine Skizze . . ." Das Werk ist damit richtig charakterisirt. Es ist ein skizzirter Entwurf, wie zur Grundlage für ausführlicheren Vortrag. Neues, Eigenartiges wird nicht gegeben und war zu geben nicht beabsichtigt. Auch die Anlage des Ganzen weist auf Nachfolge. Viele Autoren verschiedener Richtungen werden ausführlich citirt, manche darunter sehr häufig. Das „sine ira et studio" ist in besonderer Weise anzuerkennen. Selten wendet sich der Verfasser direkt gegen Lehren, die er von seinem Standpunkt aus für verwerflich, im allgemeinen wählt er nur diejenigen aus, die er für die richtigen hält. Seine Persönlichkeit lässt er anspruchslos ganz zurücktreten. Dadurch macht das Buch in seiner Art einen ruhigen, wohlthuenden Eindruck; sicher auch für die Kreise, für die es bestimmt ist, fördernder, als wenn Hass und Tendenz darin das Wort führten. Von diesem oder jenem verschiedenen Standpunkt abgesehen, der sich schon aus der Herkunft des Buches ergiebt, möchten wir bei der Darstellung des Nackten in der Plastik und durch die Malerei nur an das bekannte Wort Michelangelo's erinnern „Saget Seiner Heiligkeit . . . er möge nur die Welt ändern". Richtige Konsequenz wäre, dass auch die Darstellung des Rabulas für das Kruzifix wieder maßgebend sein müsse. Die auf S. 153 angeführte Feindschaft eines Autors gegen die Gotik ist nicht richtig, wie dessen Worte beweisen: „Hellenischer und gotischer Stil stehen sich, jeder in seiner Art vollkommen, gegenüber, jener die Ruhe, dieser die Bewegung repräsentirend." S. 176 ist versehentlich Phidias statt Praxiteles genannt. Der Verfasser schließt im Vorwort: „Sollte die Skizze gefallen, so werde ich gerne bereit sein, dieselbe zu einem fertig gemalten Bilde zu vervollständigen." Etwas mehr Kraft und Farbe wäre auch schon dieser Skizze zu wünschen gewesen. *L.*

In der Schusterwerkstatt, Originalradirung von *Josef Krieer.* Der Urheber der diesem Hefte beigefügten Radirung verrät schon in der Art des Vortrages die Schülerschaft Professor P. Halm's in München. Er wurde 1871 in Brody in Galizien geboren, war seit seiner frühesten Kindheit in Wien, wo er die Malschule der Akademie besuchte. Nach absolvirtem Militärdienst siedelte der Künstler nach München über und trat in die Akademie ein, wo er unter Prof. Wilh. Diezen's Leitung seinen malerischen Studien, unter Prof. Halm's Anleitung der Radirtechnik obliegt.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





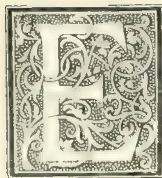


Karl Heffner

KARL HEFFNER.

VON *ADOLF ROSENBERG.*

MIT EINER HELIOGRAVÜRE UND MEHREREN TEXTABBILDUNGEN.

S war auf der Münchener internationalen Kunstausstellung des Jahres 1883, dass mir der Name Karl Heffner's und zugleich zwei Werke seiner Hand zum ersten Male auffielen, auf jener unvergesslichen Ausstellung, die nicht bloß einen Markstein in der Geschichte der Münchener Kunst, sondern in der Geschichte der Kunstausstellungen überhaupt bildet. Damals ward der Welt zuerst der glänzende Sieg kund, den die Schulen von Diez und Löfftz über die Schule Piloty's errungen hatten, damals traten zuerst die Spanier mit imponirender Kraft in den Reigen der europäischen Kunstentwickelung. Noch war kein Vorbote der Stürme zu erblicken, die wenige Jahre später die Münchener Künstlerschaft so stark erschüttern sollten. Ganz am äußersten Ende des westlichen Flügels, nachdem man die Säle mit den prunkvollen Ausstellungen der fremden Nationen durchschritten hatte, gab es einen stillen, behaglich ausgestatteten Raum, der im Katalog den Sondertitel „Heffner's internationale Kollektion aus englischem Privatbesitz" trug. Zu ihrem Erstaunen fanden hier Künstler und Kunstfreunde eine Fülle von koloristisch höchst anziehenden Werken englischer, französischer, holländischer, belgischer und deutscher Maler, meist Kabinettstücke, wie sie die englischen Sammler lieben. Viele mögen dabei zum ersten Male die Bekanntschaft von Künstlern wie Corot, Daubigny, Diaz, Bastien-Lepage, Th. Rousseau, Dupré, Breton, Herkomer, Mesdag, Israels, Henner u. a. gemacht haben, und nicht minder würdig war die deutsche Malerei durch Menzel, L. C. Müller, Lier, Baisch, G. v. Bochmann, Oeder, E. Schindler u. a. vertreten. Der Künstler, der diese Sammlung im Auftrage des Ausstellungskomitee's herbeigeschafft hatte, musste mit feinem Sinn für die zartesten und geheimsten koloristischen Reize ausgestattet sein, und das sah man auch bald an den beiden Bildern, die er selbst inmitten der glänzenden Versammlung ausgestellt hatte: einer holländischen und einer englischen Landschaft nach einem Motiv von Guildford. Letztere hatte mich durch die virtuose Behandlung des Flusses, in dem sich die Häuser des Dorfes spiegeln, durch die flüssige Technik und die poetische Grundstimmung so gefesselt, dass ich, um die Erinnerung daran für meine Berichte recht fest zu halten, das Zeugnis „Ersten Ranges" an den Rand meines Katalogs schrieb.

Seitdem hat sich das Bild von Heffner's Persönlichkeit und seinem künstlerischen Schaffen in mir so erweitert und vertieft, dass ich keine Ursache habe, die Begeisterung, die ich damals empfand, hier durch eine nachträgliche Kritik abzudämpfen. Freilich habe ich dabei mit dem Nachteil zu kämpfen, dass Heffner der Mehrzahl der Ausstellungsbesucher eine wenig oder gar nicht vertraute Erscheinung ist, weil er nur selten in dem Gewühl der großen Bilderrevüen auftaucht, und dass



Morgen. Themseufer bei Datchet. Ölgemälde von K. HEFFNER.

selbst die vollkommenste Reproduktion nur eine schwache Vorstellung von dem koloristischen Reiz und dem poetischen Inhalt seiner Landschaften geben kann. Am ehesten noch die Radirung, besonders wenn ein Meister wie W. Unger seine ganze unvergleichliche Kunst daran wendet, wie er es mit Heffner's großer, melancholischer Schilderung einer untergegangenen herrlichen Welt, mit den „Ruinen von Ostia“ gethan hat.

Karl Heffner wurde im Jahre 1849 in Würzburg geboren, wo er auch das Gymnasium besuchte und absolvirte. Im letzten Jahre seiner Schulstudien starb sein Vater, und seine Familie zog nach München. Bis dahin hatte sich nichts in ihm geregt, das auf seinen späteren Beruf gedeutet hätte. Nur an sauber ausgeführten Ornamenten hatte er Freude, daneben aber schon seit seinem 6. Lebensjahre eine fast fanatische Neigung zur Musik, in der er es bald zu solcher Fertigkeit brachte, dass er schon mit acht Jahren zur großen Befriedigung seiner Lehrer ein Klavierkonzert von Mayseder spielen konnte. Auf Grund dieser und anderer Äußerungen seiner musikalischen Begabung gelang es ihm, von seiner Mutter die Erlaubnis zu erhalten, dass er sich dem Beruf eines Musikers widmen durfte. Es wurden die besten Lehrer für ihn ausgewählt, die ihn im Klavier-, Violin- und Orgelspiel unterrichteten, und gerade um die Zeit, als sich Heffner über seinen Beruf klar geworden zu sein glaubte, brachen in München die Kämpfe für und wider Wagner los. Es ist noch heute ein Grundzug seines Wesens, dass er stets für das Neue, wahrhaft Bahnbrechende eintritt; nur muss es, wie er in weiser Beschränkung meint, „der Mühe wert sein“. Das klingt wie ein Gemeinplatz, der Vieles und doch im Grunde Nichts sagt. Aber bisher hat Heffner noch immer recht behalten, wenn er mit voller Zuversicht, aber auch mit voller Überlegung für etwas Neues eintrat. Wie er später in München zuerst mit Erfolg für die Koryphäen der französischen Stimmungsmalerei Propaganda gemacht hat, so war er als Jüngling einer der ersten, die für Richard Wagner Partei ergriffen, und bald trat er den Männern nahe, die an der Spitze dieser Bewegung standen: Hans von Bülow, Richter, Franz Fischer, Ritter u. a. Aber gerade durch den Umgang mit diesen Männern wurde Heffner in eine andere Bahn geleitet, wenn ihm die Musik auch nach wie vor ein Höchstes blieb. Durch Hans von Bülow war er mit Ludwig Bechstein, dem liebenswürdigen Zeichner der „Fliegenden Blätter“, bekannt geworden, und im Verkehr mit diesem entspross allmählig seine Neigung zur Malerei. Der endgültige Übergang zu dieser Kunst wurde ihm noch durch mehrere Erfahrungen erleichtert, die er in seiner praktischen Thätigkeit als Musiker gemacht hatte. Wenn er öffentlich auftrat, überfiel ihn eine solche Befangenheit, dass ihm die beabsichtigte, korrekte Interpretation der Tonstücke unmöglich wurde, und dazu kam noch die Überzeugung, dass seine technischen Fertigkeiten nicht ausreichten, um ihm die erträumte glänzende Zukunft eines Musikvirtuosen zu sichern. Seine schüchterne, nach innen gekehrte Natur war mehr für das Schaffen im stillen Kämmerlein geeignet, und diese von dem irritirenden Einfluss der lauten Öffentlichkeit unabhängige Thätigkeit glaubte er in der Malkunst zu finden. Anstatt aber ein regelmäßiges Studium auf der Akademie oder in einem Maleratelier zu beginnen, wandte sich Heffner in seiner Hilflosigkeit und Unbefangenheit direkt an die Quelle. Er zeichnete auf eigene Hand von früh bis spät im Freien nach der Natur; auch im Winter saß er stundenlang im Freien bei seiner Arbeit, bis sein Körper unterlag und ihn der Typhus auf das Krankenlager warf. Seine kräftige Konstitution siegte, und was er damals mit Schmerzen errang, ist später seiner Kunst zu Gute gekommen. In der dieser Charakteristik beigegebenen Heliogravüre, einer Winterlandschaft mit einem breiten Flusse, und in dem Kirchhofsbilde „Requiescant in pace“ (S. 109) erkennen wir die Nachklänge jener lebensgefährlichen Naturstudien zur Winterszeit.

Als Heffner eingesehen hatte, dass er nach dem Zeichnen auch das Malen lernen müsste, wandte er sich an einen Münchener Landschaftsmaler der alten Schule, J. N. Ott, der alles hergab, was er einem Schüler bieten konnte, und noch kurz vor seinem Tode für Heffner sorgte, indem er ihn dem Landschaftsmaler Adolf Stademann empfahl. Dieser hat in der Geschichte der Münchener Malerei eine hervorragendere Rolle gespielt, als seine eigenen Schöpfungen vermuten lassen. Frühzeitig drückten ihn Familiensorgen. Er musste rasch malen, um schnell Geld zu verdienen, und in der Tretmühle der täglichen Not malte er für die Kunsthändler unablässig Winterlandschaften und Mondscheinbilder. Seine poetische Seele war nur selten dabei; er löste sie aber gern im Verkehr mit jungen Künstlern aus, und wer jemals mit ihm in Berührung gekommen ist, redet nur mit Begeisterung und rührender Dankbarkeit von dem trefflichen Manne, der in der Unterweisung junger Leute das Glück fand, das ihm das eigene Schaffen versagt hatte. Er steht auf der Linie zwischen Schleich und Lier in der Mitte. Lier hat auch von ihm gelernt. Trotz seiner misslichen Lage war Stademann ein wahrhaft edler Künstler, der junge Talente nach Kräften förderte und ihnen dann neidlos die Erfolge gönnte, die sie zum Teil durch seine Ratschläge errungen hatten. Vor drei Jahren ist dieser wackere Mann nach einem Leben voll schwerer Mühsale gestorben.

Karl Heffner ist einer von denen, die offen bekennen, dass sie ihm sehr viel, wenigstens alles verdanken, was ein Künstler von einem Lehrer lernen kann. Nächst Stademann hat dann noch Adolf Lier Einfluss auf Heffner geübt. Lier hatte die französischen Meister der Stimmungslandschaft an der Quelle studirt, und seine ersten in Paris und bald nach seiner Rückkehr gemalten Bilder spiegelten die französische Art, aber auf dem Grunde deutscher Empfindung, wieder. Sie erregten große Bewunderung und Begeisterung unter den jungen Künstlern, zu denen auch Heffner gehörte. Aber er fühlte sich damals schon zu selbständig, um noch in ein Schülerverhältnis zu Lier zu treten. Doch besuchte ihn dieser oft in seinem Atelier und unterstützte ihn freigebig mit seinen wertvollen Ratschlägen. Zu Anfang der siebziger Jahre machte Heffner die Bekanntschaft des englischen Kunsthändlers Thomas Wallis, den seine Geschäfte nach München geführt hatten, und damit trat ein Wendepunkt nicht bloß in seinem Leben, sondern auch in seiner Kunst ein. Aus der Geschäftsverbindung mit Wallis entwickelte sich bald eine enge Freundschaft, und dieser verdankte es Heffner, dass er sich eine von allen kommerziellen Verdrießlichkeiten unabhängige Existenz und damit die Vorbedingung zu freiem, sorgenlosem Schaffen begründen konnte. Auf Wallis' Einladung reiste Heffner nach England, und hier fand er, dank der Empfehlungen des in allen Kreisen vornehmer Sammler wohlbekannten und geschätzten Kunsthändlers, nicht nur Gelegenheit, seltene, vor fremden Augen eifersüchtig gehütete Kunstschätze zu studiren, sondern sich auch in die herrliche Natur des Landes zu vertiefen, was ihm durch die weitherzige, von jeder Kleinlichkeit freie englische Gastfreundschaft ermöglicht wurde. Heffner ist ein begeisterter Bewunderer der englischen Natur. Er meint, dass sie in der Welt nicht ihresgleichen habe, und diese Begeisterung spricht mit glänzender Beredsamkeit aus seinen zahlreichen englischen Landschaften, von denen wir drei wiedergeben: ein schlichtes Flussufermotiv zur Zeit, wo die Sonne mit den Morgennebeln kämpft, einen Blick auf Schloss Windsor, das im Hintergrunde noch halb verschleiert von dem Nebeldunst eines heißen Tages liegt, während der ruhige, nur von Schwänen durchschnittene Wasserspiegel in hundert Lichtreflexen strahlt, und die in abendliche Dämmerung gehüllte, nur hie und da im fahlen Lichte der untergehenden Sonne glänzende, herbstliche Flusslandschaft nach ausgiebigem Regen.

Schon nach diesen Bildern lassen sich die Elemente, deren die Kunst Heffner's zu ihrer freiesten und höchsten Entfaltung bedarf, leicht zusammenstellen. Die Seele der Landschaft findet er in einer ruhigen Wasserfläche, die die Stimmung anschlägt, das Echo aufnimmt und dann in einer unbeschreiblichen Fülle von Modulationen wiedergiebt. Der Musiker, der sich mit den tönenden und klingenden Instrumenten nicht zurecht finden konnte, ist in dem Maler wieder lebendig geworden. Bei aller Ehrfurcht vor der strengen Unterscheidungstheorie Lessing's darf man doch behaupten, dass es Grenzgebiete giebt, auf denen sich Musik und Malerei begegnen, dass gewisse Tonschwingungen, die der Mensch durch das Ohr aufnimmt, in seiner Seele die gleichen Empfindungen und dann daraus entbunden dieselben ästhetischen Eindrücke hervorrufen, wie die nicht minder feinen Tönungen des malerischen Kolorits, die sich der Netzhaut des Auges einprägen.

Die englische Landschaft allein hätte vielleicht den Grundzug in Heffner's Kunst nicht bestimmt. Die Brücke zu ihrem Verständnis war die Bekanntschaft mit den Engländern Turner und Constable und mit den Franzosen Corot, Rousseau, Dupré, Troyon, Diaz, Daubigny u. a., deren Werke der junge Künstler zum ersten Male in englischen Privatgalerieen sah. Hier trat er an dieselbe Quelle, aus der Lier geschöpft hatte, und damit war ihm seine Bahn vorgezeichnet. Ein Nachahmer ist Heffner aber nicht geworden. Er hat jenen Meistern nur die tiefe Inbrunst abgesehen, mit der sie sich in die unscheinbarsten Einzelheiten der Natur versenkten, mit der sie darunter die Seele suchten und, wenn sie sie gefunden hatten, die ihrige damit zu inniger Zwiesprache verbanden. Während seines ersten Aufenthaltes in und bei London hatte Heffner auch ein Boot zur Verfügung, auf dem er weite Fahrten auf der Themse machte und bei behaglichem Aufenthalt nach Herzenslust malte, was



Schloss Windsor. Ölgemälde von K. Heffner

ihm aufstieß. Die Engländer haben denn auch seine Begeisterung für ihr Land mit Liebe vergolten. Fast alle Bilder, die Heffner in England gemalt hat, sind dort geblieben oder nach den englischen Kolonieen gewandert, und dadurch ist es gekommen, dass der Künstler in Deutschland erst verhältnismäßig spät bekannt ge- dass sich ohne solide Grundlage wirkliche Erfolge in England nicht erzielen lassen. In den letzten Jahren ist sogar deutsche Kunst im allgemeinen in dem Grade im Preise gesunken, wie deutsche Hand- und Fabrikarbeit in der Achtung gestiegen ist.

Wegen seiner genauen Kenntnis des englischen



Requiescant in pace. Ölgemälde von K. HEFFNER.

worden ist. Mehrere seiner Bilder sind auch durch englische und französische Radirer vervielfältigt und dadurch in England populär geworden, was bisher nur wenigen deutschen Landschaftsmalern geglückt ist. Wie hoch man dabei auch die Wirksamkeit des geschickten „Managers“ anschlagen mag, so ist doch so viel sicher, Kunstbesitzes war Heffner, der sein Hauptquartier in München beibehielt, 1882 von der Münchener Künstlergenossenschaft beauftragt worden, jene oben erwähnte Sammlung für die internationale Kunstausstellung von 1883 zusammenzubringen. Obwohl er diese Aufgabe weit über seinen Auftrag hinaus erfüllt hatte, fehlte

es unter den Stimmen voller Anerkennung auch nicht an solchen, die geringschätzig über dieses Unternehmen urteilten. Dafür entschädigte ihn aber Prinz Luitpold von Bayern, der damals im Auftrage König Ludwig's II. die Ausstellung eröffnete, durch eine zarte Aufmerksamkeit, indem er dem ehemaligen Musiker und jetzigen Musikfreunde einen Blüthner'schen Flügel sandte. 1886, als Prinz Luitpold Regent des Königreichs Bayern geworden war, folgte der Michaelsorden erster Klasse.

Bis 1883 hatte Heffner die Motive zu seinen Landschaften nur aus der bayerischen Heimat, aus England und Holland geschöpft. Im Winter dieses Jahres machte er seine erste Reise nach Italien, wo er sich in Rom niederließ und bald in dessen näherer Umgebung eine solche Fülle von Motiven fand, die seinem künstlerischen Empfinden entsprachen, dass er bis 1888 jeden Winter dorthin zurückkehrte. Die ausgetretenen Pfade italienischer, speciell römischer Landschaftsmalerei mied er. Wenn man von dem großen Bilde einer römischen Wasserleitung absieht, das in die Nationalgalerie von Sydney gekommen ist, so hat er in Rom nur Studien gemacht, die nicht bloß in ihrer koloristischen Behandlung, sondern auch in ihren Stoffen etwas durchaus Neues boten. Ein glücklicher Zufall hatte ihn nämlich auf ein Terrain geführt, das vor ihm noch keines mit einem Skizzenbuche bewaffneten Malers Fuß betreten hatte, in jenen wenig besuchten Teil der Campagna, der sich von Rom westwärts bis nach Ostia erstreckt. Die Isola sacra, das von den beiden Tiberarmen an der Mündung des Stromes gebildete Alluvium, die Umgebung des Badeortes Fiumicino und die Via Cassia, die „Macchie" von Ostia, jenes sumpfige, mit dichtem Gestrüpp bewachsene Gelände, in dem zahlreiche Büffelherden hausen, und die Ruinen der antiken Stadt mit ihren hochragenden Säulenriesen, — das waren die Studienplätze, auf welchen Heffner mit rastlosem Fleiß seine Skizzen machte. Der Spätherbst und der Winter waren die Jahreszeiten, die seinen durch das Studium der französischen Großmeister des Paysage intime geschärften Augen am meisten zusagten. Die Campagna im bunten Frühlingskleide oder in sommerlicher Glut bei dem berühmten „ewig blauen" Himmel zu malen, überließ er den Schönfärbern. Ihm genügte es schon, wenn er mit den beiden Grundfarben Braun und Grau operiren konnte. Wie unendlich lang war für ihn die Skala von Tönen, die er ihnen zu entlocken vermochte! Wenn man sonst ein Recht hat, die Schönheit der italienischen Natur erhaben, aber seelenlos zu nennen, so war hier ein nordischer Künstler gekommen, der dennoch die Seele fand, aber nur, wenn diese Natur gleichsam im Witwenschleier trauerte. Erst nach ihm sind einige neuere Italiener dieselben Wege gewandelt, indem sie ebenfalls statt der üblichen, bis zum Überdruss abgeleierten Veduten in der heimischen Natur die Stimmung fanden und ihr damit gewissermaßen die Zunge lösten. Einen Blick auf die Ruinen von Ostia hat Heffner zweimal in großem Maßstabe gemalt. Das eine dieser Bilder ist in die Nationalgalerie zu Melbourne gekommen, — wenn wir nicht irren, dasselbe, das der Radirung Unger's zu Grunde liegt, — das andere in die Leighton-Gallery zu Milwaukee. Ein drittes aus der Reihe der Ostiabilder giebt eine unserer Abbildungen (S. 112) wieder, eine Partie von der Landstraße, die bald hinter San Paolo fuori le Mura an den Tiber herantritt und diesen dann in dichter Nähe bis nach Ostia begleitet.

Manche dieser Ostiabilder Heffner's, besonders solche, auf denen sich das fahle Licht der von Nebeln oder grauen Wolken verhüllten Sonne in Sumpflachen spiegelt, rufen uns Theodor Rousseau's berühmtes Meisterwerk im Louvre „La mare" lebendig in die Erinnerung. Aber Heffner's Zusammenhang mit diesem seinem höchsten Vorbilde war damals nur noch ein äußerlicher, der sich auf gewisse gemeinsame Eigenheiten der Pinselführung erstreckt. Im übrigen war Heffner schon völlig frei geworden, und ganz und gar brach seine Persönlichkeit durch, als er im Jahre 1889 seinen Wohnsitz in Florenz nahm, in der Absicht, sich dort gänzlich niederzulassen, — so mächtig hatte ihn, trotz seiner Jugendliebe für England, der unentrinnbare Zauber Italiens gepackt. In einer großen Villa am Viale de' Colli mit einem prächtigen Garten alten Bestandes richtete er sich häuslich ein und mit durstigen Blicken sog er die herrlichen Bilder in sich, die sich ihm täglich darboten. Wer jemals auf dem Piazzale Michelangelo gestanden und seine entzückten Augen im weiten Rund über die mit Villen, Dörfern und Städtchen besetzten Höhenzüge hat schweifen lassen, der wird empfinden, was diese Fülle der Gesichter einem Maler bedeutet. Als Heffner freilich die ersten Bilder, die er in Florenz gemalt hatte, zur Ausstellung brachte, wirkten sie so fremdartig auf die individuelle Anschauung Vieler, dass sie daran das nordische Auge und die nordische Empfindung tadeln zu müssen glaubten. Aber Heffner hatte auch hier nur gegeben, was im Wesen seiner Kunst liegt. Er war dem Alltäglichen und Konventionellen aus dem Wege gegangen und hatte die Reize der Blumenstadt zumeist nur im Winter und im Vorfrühling geschildert, wo die mit rosigen Blüten bedeckten, aber noch fröstelnden Obstbäume sich in angeschwollenen oder über die Ufer getretenen Kanälen, in Wasserlachen und Tümpeln spiegeln. Ich muss bekennen, dass diese florentinischen Bilder Heffner's, als ich sie zuerst sah, auch auf mich fremdartig wirkten. Als ich dann aber später auf dem Piazzale Michelangelo selbst einen Gewittersturm erlebte, der mit frühlingsfrischer Kraft über das Thal hinwegbrauste und die lieblichen Höhenzüge mit Fetzen zerrissenen Gewölks krönte, da ging mir die Wahrheit der Heffner'schen Bilder wie eine plötzliche Offenbarung auf. Wer sich länger in die Eigenart der landschaftlichen Umgebung von Florenz eingelebt hat, wird diese Wahrheit sofort empfunden



Englische Landschaft. Ölgemälde von K. Heffner.

haben. Wie vor zwei Jahrzehnten in England, war Heffner's Thätigkeit auch hier eine rezeptive und eine produktive. Er empfand schnell, dass ein Künstler das heutige Florenz erst verstehen und mit richtigen Augen ansehen lernt, wenn er sich zuvor mit Inbrunst in die große Vergangenheit der Stadt und in das „liebevolle intime Schaffen“ der alten florentinischen Meister versenkt hat. „Ward jemals bessere Kunst ausgeübt?“ Das ist die Frage, die sich nach längerem Aufenthalt in Florenz, wie vielen andern, auch Heffner aufdrängte. Nach seinen persönlichen Bekenntnissen und nach den Bildern, die er in Florenz gemalt hat, gehört auch Heffner zu der Zahl derer, die nicht in Rom, sondern in Florenz und seiner herben, männlichen Kunst die höchste Kraftäußerung des italienischen Kunstgeistes verehren. Es war eben das Wahre und Echte, das ihn in dieser Kunst anzog. Es war wieder einmal Etwas, das nach seinem Lieblingsworte „der Mühe wert war“, und obwohl ihm hier eines seiner Lebenselemente, die weite Wasserfläche, fehlte, versenkte er sich mit leidenschaftlicher Begeisterung in diese Natur, die im April und Mai so wunderbar lieblich, im Spätherbst und Winter so todestraurig, so tragisch sein kann, dass man begreift, wie Michelangelo aus ihr die Eingebung zu seinen Titanen schöpfen konnte. In den Sommermonaten suchte Heffner seine alten Studienplätze in England, Holland und Belgien auf. Auch was er unterwegs sah, hielt er gelegentlich fest, darunter auch einige Schweizerlandschaften, deren Verständnis ihm aber noch nicht aufgegangen ist. Es kann noch kommen. Denn er hat uns im Laufe seines Schaffens schon oft mit neuen Entdeckungen überrascht. Im Jahre 1894 hat er auch seinen Wohnsitz in Florenz aufgegeben und hat sich dafür in Elbflorenz niedergelassen. Dort hat er sich ein prächtiges, mit seltenen Kunstschätzen geschmücktes Heim erbaut. Ob er noch lange in diesem Hause, einer Stätte edler Gastlichkeit, in der neben der Malerei immer noch die alte Liebe des Meisters, die Musik, die Herrschaft führt, sesshaft bleiben wird, scheint mir zweifelhaft. Schon ist der Wandertrieb wieder in ihm mächtig geworden, das Zigeunertum des echten Künstlers, das ihn drängt, die lästigen Fesseln des Hausbesitzes abzustreifen und in die Welt zu ziehen. „Sie ist so schön“, schrieb er mir in einem Briefe, „und wie wenig sieht das einzelne Individuum, Mensch genannt, von ihr.“ Wir rufen: Glück auf zur Reise! Denn wir wissen, dass das, was Heffner davon für sich und uns mitbringt, wirklich „der Mühe wert“ sein wird.



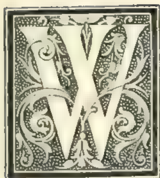
Mondaufgang (Straße nach Ostia). Ölgemälde von K. HEFFNER



CHARLES DANA GIBSON'S ZEICHNUNGEN.

VON *WILHELM SCHÖLERMANN.*

MIT ABBILDUNGEN.



IRKLICH erfreuliche Überraschungen legt uns die heutige Kunst nicht alle Tage auf den Präsentirteller. Noch seltener solche, die nicht nur beim ersten Anblick zu berücken, sondern ein tieferes Interesse anzuregen und dauernd zu fesseln vermögen. Heute, wo jedes neue Geniechen und Talentlein auch alsbald seinen Panegyriker findet, ist es ein doppelt naheliegendes, dringendes Bedürfnis, die Spreu vom Weizen zu sichten.

Zu den Überraschungen jüngeren Datums, zu denen man gerne und mehrmals zurückkehrt, gehören die „Drawings" by *Charles Dana Gibson*, eine in querem, großen Albumformat herausgegebene Folge von Zeichnungen teils heiteren, teils ernsten Inhalts, die in zwei Weltteilen gleichzeitig erschienen sind.[1])

Auf dem Umschlag ist eine Frauengestalt abgebildet. (s. S. 113.) Frisch, kräftig und doch dabei pikant, geschmackvoll in einem hellen, bequemen Strandkostüm, den Strohhut in der Hand, das Haar keck und kraus im Winde flatternd, so steht sie da. Eine Deutsche ist das nicht, auch keine Französin, keine Engländerin. Es muss eine Amerikanerin sein. Die eigentümliche Mischung von Natur und Kultur verrät die „neue Welt", das Bild dieses Weibes ist die unter günstigen äußeren Bedingungen emporgewachsene Blüte eines stolzen und seiner Macht bewussten Staatswesens. Es giebt Frauenkenner, denen die Amerikanerin als die Krone der Schöpfung gilt. Mögen sie Recht oder Unrecht haben: wer Gibson's Gestalten sieht, fängt an, das begreiflich zu finden. Wie dieses Mädchen dahergeht, eine volle, eigene Persönlichkeit und dennoch von allen Grazien umflattert, in reichlichen, aber nicht weichlichen Verhältnissen aufgewachsen früh daran gewöhnt, selbständig zu denken, die Arbeit zu respektiren, sich dem Manne ebenbürtig an die Seite zu stellen, so ist sie das Weib des neuen régime, das Weib der Zukunft, das Weib, das lächeln würde, wenn man ihr sagte: „Er soll dein Herr sein!"

1) R. S. Russell & Son, publishers, New York, und London, John Lane.



Der Schilderung dieser Gattung von amerikanischen Frauen und Mädchen, und zwar vornehmlich der besitzenden Klassen, der „upper ten", ist Gibson's Werk in der Hauptsache gewidmet. Sie bildet den breiten, kulturhistorisch fesselnden Hintergrund seiner künstlerischen Arbeit. Wie so, das will ich in Nachfolgendem zu deuten versuchen.

Gleich das erste Blatt, „dedicated to a little American girl", zeigt die Charakteristik des heranwachsenden Mädchens, halb Kind und schon ganz „Dame", die manchmal etwas störende, in diesem Falle allerliebste, Frühreife amerikanischer Kinder. „Precocious" ist der amerikanische terminus technicus ihres Wesens. So ein klein wenig „precocious" steht sie da, die Fingerspitzen vorn leicht ineinander gelegt, bereit, auf jede Frage gleich Antwort zu geben, nach Allem zu fragen und Auskunft zu verlangen. Sie kann unter Umständen ein Plagegeist und Kobold werden „the little American girl", aber aus diesem Kobold wird sich die selbständige Weltbürgerin entwickeln, die teilnehmen muss an Vielem, was ihr bisher vorenthalten gewesen, die nicht mehr in verdummender Haussklaverei, im Kindergebären, Ernähren, Erziehen und Verziehen allein aufgehen will. Aber das Streben nach Emanzipation, nach neuen Machtsphären der Bethätigung, hat, auf dem missverstandenen Wege dazu, eine furchtbare Gefahr für die amerikanische Frau nach sich gezogen: die Spekulation auf die „vorteilhafte Partie" im weitesten Sinne, die Geld- und „Vernunftheirat"! Und dieses „sociale Elend", nicht der Proletarier sondern der besitzenden Klassen, das hat Charles Gibson's beobachtender Künstlerblick herausgegriffen und in allen möglichen Situationen durchgeführt, die sich teils zu feiner Ironie, teils beinahe zu erschütternder Tragik erheben. Dazwischen schieben sich hin und wieder Zeichnungen politisch-satirischen Inhalts ein, die, mit ihren vielen Anspielungen und grotesken Übertreibungen, Wahlkampfscenen und dergleichen wohl nur den Amerikanern ganz verständlich sein dürften. Sie mögen deshalb hier nur kurz erwähnt sein.

In den Beziehungen zwischen den Geschlechtern schlägt Gibson einen heute fast ungekannten und daher neu wirkenden, thatsächlich aber, in seiner vornehmen Natürlichkeit, fast antiken Ton an. Er nimmt es gewaltig ernst mit der vielgerühmten, aber nicht immer ganz waschechten Freiheit der Amerikaner. Da dürfte er wohl auch ein Advokat der „freien Liebe" sein? Dieses weniger. Denn er stellt der tiefen Unmoralität der Verstandesheirat und ehelichen Spekulation nirgends die zügellose Libertinage entgegen. Man braucht das Buch nicht vor der höheren Tochter zu verstecken; es trägt den Stempel der Gesundheit. Alles, was er zeichnet, ist ebenso weit entfernt von gallischer Frivolität wie von englischer Prüderie. Nicht freie Liebe, sondern „Freiheit in der Liebe" ist die Moral, die als Grundton, ohne zu predigen, aus seinen sämtlichen Schilderungen herausklingt. Hinter seiner Ironie liegt ein tiefes Mitleid mit allen denen, welche Jugend und Schönheit der Seele und des Leibes weltlichen Rücksichten, wirkliches Glück irgend einem Scheinglück zum Opfer bringen; eine zornige Verachtung aller derjenigen, die sich freiwillig zur Sklaverei erniedrigen, und eine Entschuldigung nicht nur, sondern eine Hochachtung für die, welche mutig und klug genug sind, in natürlicher Neigung und schuldloser Sinnenfreudigkeit der Stimme der Liebe zu folgen. Das klingt wohl etwas romantisch, idealistisch und — unamerikanisch; also gehört Gibson natürlich nicht zu den „bösen Naturalisten?" Dass die leidigen Schlagworte, das ewige Rubriziren und unter den Hut bringen doch den natürlichen frischen Eindruck nicht immer gleich trüben möchte! Wie jede wirkliche Kunst, ist auch die Gibson's eine Mischung, eine organische Verbindung. Die Gegenstände seiner Schilderungen, die er mitten aus der lebendigen Gegenwart herausholt, sind realistisch, der innere Gehalt ist idealistisch, — um bei den Ausdrücken zu bleiben. Und gerade in dieser Mischung liegt ihr Reiz und ihre Bedeutung.

Aus dem Cyklus „The American girl abroad" seien zwei Bilder herausgegriffen. Das erste, „Some features of the matrimonial market", stellt „Typen aus dem Heiratsmarkt" dar. Schön und voll und hochgewachsen, mit prachtvollen nackten Schultern, jeder Zoll ein Weib, die zukünftige Mutter kräftiger, freier Söhne, so steht das amerikanische Mädchen zwischen ihren Anbetern. Drei Europäer bemühen sich um ihre Gunst und ihr — Geld. Aber wie sehen sie aus, die zukünftigen Väter! Links ein Franzose, geschniegelt und gebügelt, mit gewichstem Schnurrbart und ungeheurer Glatze, ein heruntergekommener Marquis; rechts ein älterer englischer Lord, hölzern und eckig, mit lang herabhängenden Kotelettes, die nur noch aus dünnen, spärlichen Haaren bestehen, eine vertrocknete Kellnerphysiognomie; hinter ihm ein dritter „Aristokrat", die Augen halb zugekniffen, die Haltung blasirt, den Kopf vorgestreckt, die Brust flach und die Hände in den Taschen, alle Laster in den müden, spitzen Zügen, ein junger Greis, ein ausgemergelter Mikrocephale. Über dem Kleeblatt ist, zu Häupten eines Jeden, das Familienwappen mit dem Preise in Frs. oder £ sterling angebracht. Beim Anblick dieser Freier hat sie in komischer Verwunderung die Hände vorn zusammengelegt (bei den Gibson'schen Frauen eine häufig wiederkehrende Bewegung) und sieht mit einem halb verzweifelten, halb spöttischen Blick die drei „Adelsmenschen" an, welche ihrem geträumten Ideal anscheinend doch so wenig entsprechen, dass sie vielleicht noch am Ende auf die Ehre der teuren Familienwappen verzichtet. Zutrauen möchte man ihr das schon, denn sie sieht weder dumm noch unselbständig aus. Wird sie sich noch rechtzeitig besinnen? —

Das zweite Bild führt denselben Gedanken noch drastischer aus. „The Hopewell-Bonds" (s. S. 116), (der Ausdruck bedeutet hier so viel wie „die Aktien der guten Hoffnung"). Es ist eine Parodie auf das Spiel des Ringwerfens. Mit fieberhaftem Eifer werfen die Töchter der „freien Republik" mit den Ringen nach den Preisen, welche in einer Schaubude bei Lampionbeleuchtung in Reih und Glied aufgestellt sind. Die Preise bestehen aus Miniaturfigürchen europäischer Aristokraten, mit ihren Wappenschildern vor der Brust, die Ringe sind — Eheringe. Eins der Mädchen steht etwas teilnahmlos und ärgerlich dabei. Sie hat aufgehört zu werfen; eine Menge Ringe sind schon nebenher gefallen. Ist sie sich plötzlich der schmählichen Komödie bewusst geworden? Oder hat sie nur kein Glück im Spiel gehabt?

„Amerika's Tribute." Eine Parodie auf das Bild der Märtyrer im Cirkus Maximus. In der riesigen antiken Arena sieht man eine Gruppe junger Mädchen, die in verzückter Schwärmerei eben ihr Schicksal erwarten, das in der Figur eines älteren Löwen vorn aus der Tiefe emporsteigt. Amor wendet sich ab, er kann das greuliche Schauspiel nicht mit ansehen. Die blühenden jungen Geschöpfe sind Töchter amerikanischer Millionäre, die dem britischen Löwen zum Opfer gebracht werden. Das ist die umschriebene Form, in welcher das freie Amerika dem allesverschluckenden britischen Reiche Tribut zahlt: seine Frauen jagen nach dessen Wappen, Titeln und Kronen. Der alte Löwe trägt eine Krone auf dem Kopf. Ein seltsamer Anblick. Die Nachkommen desselben Benjamin Franklin, der unter den Hofschranzen von Versailles, einfach und selbstbewusst, im schwarzen Rock und dem breit geränderten Quakerhut einherging, sie haschen in lächerlicher Eitelkeit nach den europäischen Stammbäumen und Orden. Und achtet sie die wirkliche hohe Aristokratie ihrer ebenbürtig? Keineswegs. Nur die Abgetakelten, die Verkrachten, die beinahe Schiffbrüchigen möchten sich ihre Wappen aufs neue mit amerikanischen Dollars vergolden lassen. Es liegt eine freimütige Selbstironie und gleichzeitig ein ruhiges Selbstgefühl darin, dass der Amerikaner sich nicht scheut, seinen Landsleuten mit dem Griffel in der Hand ihre Thorheiten vor Augen zu halten. Gibson's Griffel ist echt Aristophanisch. Wie ergötzlich ist „That delicious moment", jener „köstliche Moment" geschildert, in dem das erwartungsvolle amerikanische Elternpaar den noblen Schwiegersohn empfängt, den die Tochter sich aus Europa mitgebracht hat. Einen Kopf kleiner als die Tochter, der letzte verkrüppelte Spross eines alten Geschlechts, hat es in jeder Hinsicht bei ihm einen Rest gesetzt; und dieses von der Natur so stiefmütterlich behandelte, edle Männlein ist der Lohn für den lächerlichen Ehrgeiz, in die alten europäischen Familien hineinheiraten zu wollen. Der belämmerte Ausdruck aller Beteiligten redet hier seine eigene Sprache; es muss in der That „a delicious moment" gewesen sein.

Einen angenehmen Gegensatz bietet das Bild: „This can happen". („Dieses kann vorkommen.") Das junge — und diesmal glückliche — Paar kommt beim amerikanischen Schwiegerpapa an. „Er", ein schlanker Mann mit elastischem Tritt und gesunden Gliedmaßen, „sie" lehnt sich liebend an ihn — und der Papa fällt in die Arme seines Dieners vor Staunen, dass der Engländer wirklich diesmal kein so ganz „undesirable article" ist!

Aber nicht nur im europäischen Heiratsmarkt findet Gibson Arbeit für seine satirische Feder. Mit packender Anschaulichkeit weiß er manche tragikomische Situationen „at home" zu schildern. Das „alte Lied" von den bejahrten reichen Männern, die sich junge Frauen genommen haben, ist durch einen vorlesenden Philister dargestellt, der seine junge Frau belehren und unterhalten will, indessen ihre Gedanken weit fort sind, bei dem wilden Steppenjäger, dem „cowboy", der über die Prärie frei dahinjagen darf . . . Arm ist er, aber ihre romantische Sehnsucht zaubert in Gedanken sein Bild herauf; man sieht ihn in feinen Umrissen an der Thür erscheinen, wie er auf seinem struppigen Gaul über die sturmdurchfegte Ebene reitet . . . . Daneben die öde Trostlosigkeit der bloßen Geld- und Vernunftheirat, all das vergoldete Elend, die Verzweiflung des verfehlten Lebens, der unnatürlichen Verbindung.

„Her Punishment" (Ihre Strafe). (S. S. 117.) Eine schöne junge Frau und ein bebrillter, vertrockneter Philister führen ihren Knaben spaziren. Er ist nicht unterhaltend, der Junge, aber er hat einen sparsamen Sinn — „a frugal mind", wie sein Vater — und trägt auch schon eine Brille; er sieht mürrisch und kränklich aus, ein altgeborenes Kind; er wird noch einmal ganz so verknöchern wie sein „Alter". Ein Arbeiter und seine drei Kinder starren respektvoll die reichen Bürger an. Im Hintergrunde geht ein Quakerpastor vorüber. Vermutlich hat der das ungleiche Paar salbungsvoll getraut. Ehen werden im Himmel geschlossen . . .

Als Seitenstück: „Poor Tom who married the wrong girl." In einem reich ausgestatteten Zimmer sitzt ein junger Ehemann in eleganter Gesellschaftstoilette. Seine Züge sind nicht unedel, doch ist er das Opfer seiner Verblendung geworden, als er den dummen Streich machte, die reiche Erbin zu heiraten. Während diese gebieterisch-unliebenswürdig dasteht, hinter ihr der Lakai und die Zofe, den pelzverbrämten Mantel zum Ausfahren bereithaltend, starrt er abwesend vor sich hin. Seine Gedanken sind bei der einst so thöricht aufgegebenen Geliebten, die ihm immer wie ein Engel vorkommt, wenn seine geldstolze, bessere Hälfte gerade „besonders unausstehlich" ist; und so erscheint sie auch hier, wie ein guter Geist an der Seite seines Stuhles, und legt freundlich und wie beschützend die Hand auf seinen Arm . . .

Ein ganzes Gespann solcher Missheiraten ist unter dem Titel „His everlasting experiments with ill-mated pairs" zusammengefasst, deutsch „Seine ewigen Experi-

mente mit ungleich Zusammengespannten". Eine mit Liebesgöttern und Putten als Passagieren besetzte Kutsche wird von vier, in „evening dress" gekleideten Ehepaaren mühsam durch tiefen Schnee gezogen. Amor, selbst auf dem Bock, hält die lange dünne Peitsche und die verwickelten Zügel und giebt sich Mühe, die Geschichte vorwärts zu bringen; aber es ist nicht mehr möglich. Der Wagen bleibt im Schnee stecken und droht im nächsten Augenblick ganz umzufallen, trotzdem die Amoretten redlich mithelfen. Einer ist bereits, Kopf zu unterst, in den Schnee gepurzelt und die kleinen Beinchen zappeln in der Luft. Das Paar der am Wagen zunächst Ziehenden ist schon nicht mehr im stande, sich aufrecht zu halten: er ist, betrunken, in den Schnee zurückgesunken und sie bricht bei dem Anblick verzweifelt an der Deichsel zusammen. Mitleidig sieht die Frau des nächsten Paares sich um, indessen ihr Gemahl der vor ihm zunächst ziehenden Frau glühende Liebesbeteuerungen macht. Während diese, in dem von Angst gepeinigten Bewusstsein ihrer Schwäche, vor den Worten des Verführers schaudernd sich die Ohren zuhält, geht ihr Gefährte indessen, müde und gelangweilt, eine Cigarrette zwischen den Lippen, mit halb geschlossenen Augen neben ihr her. Das vorderste Paar hält sich noch verhältnismäßig am besten, ein bäuchiger, älterer Herr, von stark gelichtetem Haar und eine müde, früh verblichene junge Frau. Sie arbeiten mit gutem Willen, ergeben in ihr Geschick, kommen aber immer mehr auseinander, statt vorwärts. Amor, dem es so sehr um das „Paaren" zu thun war, hat ganz die Liebe darüber vergessen. So geht es denn, wie es hier geht. Oben, auf dem Verdeck des seltsamen Omnibus, sitzen zwei Putten und halten sich traulich umschlungen, ganz unbekümmert um Schnee und Gefahr; die werden erst aufwachen, wenn der Kasten wirklich umschmeißt. —



The Hopewell Bonds. Zeichnung von CH. D. GIBSON.

„Love will die." (s. S. 119.) Sie glaubten sich zu lieben, haben sich aber doch im Grunde nicht verstanden. In einem leidenschaftlichen Augenblicke ist ihnen das, wie ein greller Blitz, plötzlich klar geworden. Er, trotzig und unnachgiebig, zwirbelt mit der einen Hand den Schnurrbart, eine Cigarette zwischen den Fingern der herabhängenden andern. Sie hat sich schluchzend abgewandt, den Kopf in die Arme gelegt, mit ihrem Schmerz wortlos ringend. Zwischen beiden liegt Amor auf einem mit schwerer schwarzer Decke behangenen Tischchen, tot, so tot, dass nichts ihn wieder auferwecken kann. Der Wahn ist unwiderruflich zerstört. Mit Rosen bedeckt liegt der kleine, süße Gott, aufgebahrt wie ein

totes Kind, mit den Rosen aus der ersten Zeit ihrer Liebe . . .

So ernst kann Gibson sein, so packend ernst. Einen feinen sarkastisch-humoristischen Ton schlägt er aber am liebsten an, wie in „No respecter of a widow's grief". Etwa zu übersetzen mit: „Dem ist nicht einmal der Schmerz der Witwe heilig." Halb vorgebeugt über einen niedrigen Divan, kniet eine blutjunge, elegante Witwe im Trauerkleide. Sie blättert soeben in alten Briefen und kleinen billets doux herum, und man sieht es ganz deutlich ihren halb verweinten Augen an, dass sie in wehmütigen Erinnerungen geschwelgt hat. Um sie herum auf dem Boden und über den Divan verstreut liegen gepresste Blumen und frische, ebengepflückte Rosen nebeneinander. In der Hand hält sie das feine Battisttaschentuch, das sie gegen die schönen Augen gepresst haben mag, während sie sich umwendet, erschreckt und doch gebannt; denn da auf dem großen Stuhl hat sich ein Gespenst häuslich niedergelassen, ein kleines nichtsnutziges Ding: Amor in Person. Die Arme behaglich verschränkt, die kleinen Flügel neckisch ausgebreitet, mit einem überlegenen Lächeln, nackt und siegesgewiss. Er scheint seiner Sache von vornherein sicher. Und die Zeit wird ihm Recht geben: es wird ihr nicht möglich sein, diesem „Gespenst" auf die Dauer zu widerstehen. . .



Her Punishment. Zeichnung von CH. D. GIBSON.

Zu den besten und eigenartigsten gehören die „Lenten Confessions". Zwei junge, ehrbare Mädchen, aus zweifellos guten Familien, knieen auf Kissen links und rechts gegen einen Beichtstuhl. Amor selbst will die Beichte entgegennehmen. Die strengen, keuschen Fräulein flüstern leise und mit niedergesenktem Blick. Amor war vielleicht auf manches gefasst, aber das ist zu viel! Mit ungeheurem Entsetzen hat er das Brevier fallen lassen, die Haare stehen ihm zu Berge, er traut seinen Ohren kaum und, um nicht weiter zu hören, stopft er sie sich krampfhaft mit den Fingern zu. Was kann das nur so gar Fürchterliches sein, was selbst dem Schelm da zu viel wird? Man sieht's den ehrbaren, züchtigen Damen wirklich nicht an. —

Ist der Liebesgott hier als Beichtvater dargestellt, so erscheint er manchmal auch in ganz anderer Form, als ultramoderner, blasirter Yankeeboy, blass, schlank und feingebaut, mit selbstgefälligem Zug um den Mund. Am originellsten ist der hochmütige Knirps in dem Bilde „A modern Daniel" getroffen. Wie Daniel in der Löwengrube steht er da, umgeben von vier verlangenden Frauen, die aber weit davon entfernt sind, ihm etwas zuleide zu thun. Eine steht und weint, weil er sie gar nicht ansehen will, die drei andern kreisen um ihn herum. Er aber — schneidet sie alle. Sie hofften ihn durch eine schwere Kugel, die er an einer Kette am Beine schleppt, zu bezwingen. Er aber blickt, trotz der Fesseln, so erhaben drein, dass man sich nicht wundert, wenn die „Löwinnen" alle wider Willen sehr demütig um seine Gunst betteln.

Die reifere Frau mit ihrem ganzen unerklärlichen „charme" zeigt wieder das Strandbild „Danger". Sie wandelt elastisch im feuchten Seesand und hinter ihr ein ahnungsloser männlicher „Strandläufer", der sie noch nicht, durch einen Dünenvorsprung gedeckt, gesehen hat. Amoretten haben sich in gestrandeten Booten versteckt und tuscheln sich geheimnisvoll etwas in die Ohren; sie wissen, dass er „verloren" ist, wenn er sie gesehen

hat. Daher die „Gefahr“. „That restless Sea“ ist eine allegorische Darstellung von Amoretten und Babys, die sich in den Wellen alle miteinander umschlingen, übereinander purzeln, sich küssen, beißen und necken.

Eine Reihe von Blättern sind in der Art der Vexirbilder gehalten, so z. B. „Find the wife of the man, who is telling the story“. Er erzählt einen Witz in Gesellschaft, natürlich mit denselben alten, auswendig gelernten Pointen. Die schöne Frau kennt das alles, hat es schon unzählige Male gehört. Ihre Gedanken sind weitab; sie sehnt sich, sie weiß selbst nicht recht wonach, aber nach etwas Anderem, Bedeutenderem. Sie ist ihm geistig überlegen, die Frau mit dem schönen Kopf und den vollen Armen. Wo ist da das Glück? . . .



Love will die. Zeichnung von CH. D. GIBSON.

Launig werden die Erlebnisse des Rentiers „Gullem“ geschildert, besonders seine Abenteuer in Paris, „at the Café Americain“, at the Jardin de Paris“. Some sidewalk types.“ Hier glaubt man einen Rivalen von dem Zauberer in Momentaufnahmen, Leonhart Anders Zorn in Paris, vor sich zu haben. Aber Gibson's Technik ist immer eigen, immer natürlich. Sie ändert sich je nach den Ansprüchen und Absichten und wird niemals zur Schablone, zum Paradestück. Sie beherrscht ihn nicht, sondern er bedient sich ihrer, heute so, morgen so. Ihm stehen so gute Instrumente zur Verfügung, dass er sie mit Leichtigkeit wechseln und das eine durch das andere ersetzen kann. Sein Federstrich ist bestimmt und niemals rund oder weichlich. In Tuschzeichnungen dagegen bedient er sich oft der malerischen Flecken- und Flächenbehandlung der Franzosen, beispielsweise des Alexandre Lunois; mit einfachsten Mitteln weiß er Stoffe zu behandeln, den schweren Atlas des Frauenkleides von dem Tuchrock des Mannes zu unterscheiden, Seide, Spitzenvolants oder Rüschen anzudeuten, Teppiche, Decken, blanke oder duffe Stiefel, Haare u. s. w. Die Art, wie er durch bloße Tonwerte in Schwarz und Weiß farbige Empfindungen hervorzurufen weiß, hat etwas Bestrickendes. Da liegen einige Rosen neben- und übereinander; die eine ist hellrot und kaum aufgebrochen; die daneben ganz tief weinrot und die darunter gelb, eine Gloire de Dijon. Das fühlt man aus den wenigen andeutenden Strichen heraus. Wie fein ist die gemischte Technik (teils Ton-, teils Strichbehandlung) in dem vorletzten Bilde von dem Souper eines alten Junggesellen („A bachelor's supper“)! Der martialisch aussehende alte Herr stößt in Gedanken mit einer „früheren Liebe“ an, und alle Frauen aus seinem Leben, die bis zur Zeit der Krinolinen und Chignons des zweiten Kaiserreichs zurückgehen, scheinen noch einmal in seiner Erinnerung Revue zu passiren und sich nach und nach an den Tisch zu setzen. — Wo es angebracht erscheint, lässt die Behandlung, bei Vermeidung alles Nebensächlichen, unserer Phantasie noch etwas zu thun übrig. Wir dürfen uns denken, was vorherging und

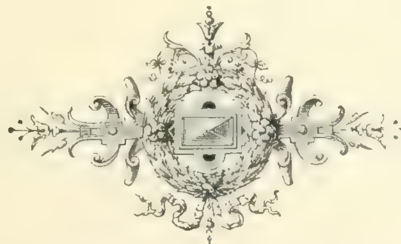
was vielleicht noch kommt. Gibson hat oft eine Technik der „Suggestion“, um mich „modern“ auszudrücken. Das Milieu eines reich ausgestatteten Salons, eines Künstler-Ateliers (wie in dem Cyklus von Zeichnungen, aus denen wir sehen, wie die Gesellschaft sich in New York unterhält — oder langweilt), einen Durchblick aus dem Halblicht einer Theaterloge heraus auf die strahlende Helle der Bühne, Lampionbeleuchtung, Regen, Schnee, Himmel und Erde, eine hölzerne, öde Dachkammer, Kerkermauern, oder die langgezogenen, sandverwehten Dünen am Meer, alles das ist im wesentlichen so erfasst, dass man die unbedingte Vorstellung davon hat. Mit gleicher Sicherheit sind Erwachsene und Kinder, Jünglinge und Greise, Pferde, Hunde, Löwen, Tiger und Elefanten gezeichnet, die Hunde mit jener intimen Kenntnis der einzelnen Rassen, die bei den Engländern und Amerikanern so ausgebildet ist. Man darf Gibson einen Tierzeichner erster Qualität nennen.

Selbst der — vom malerischen Standpunkt aus betrachtet — monströsen heutigen Männertracht weiß Gibson auf geschickte Weise beizukommen. Man sagt, sie sei besser geeignet, Fehler der Gestalt zu verdecken, als Schönheiten zum Ausdruck zu verhelfen. Er weiß auch das zu erreichen. Seine Figuren sind elegant und sauber, tragen stets reine Wäsche und ihre Kleider sind vom neuesten Schnitt. Ihre äußere Korrektheit steht zuweilen in einem fühlbaren Kontrast zu ihrer etwas defekten „Innenseite“, die sich in zweifelhaften oder komischen Situationen verrät. Aber Gibson deckt manche Blößen, manche wunde Punkte seiner Salonmenschen, mit dem „Liebesmantel“ des guten Geschmacks und der korrekt sitzenden Beinkleider zu. Dass allerlei Thorheiten des konventionellen guten Tons, Verwickelungen und Bosheiten des Schicksals, manchmal Löcher in den Liebesmantel reißen, kann er nicht ändern. Die Welt ist nun einmal so und er hat sie ja nicht gemacht. Er erzählt nur und überlässt uns, die Schlüsse daraus selber zu ziehen. Mitten in die elegante Gesellschaft setzt er seinen nackten Amor, der eine besondere Vorliebe zu haben scheint, gerade hier seine übermütigen Schelmenstücke spielen zu lassen. Dass die Komödie dann zuweilen einen etwas tragischen Ausgang nimmt, dürfte ihm wenig Kopfzerbrechen machen. „Alles verstehen heisst alles verzeihen“, so denkt auch Amor, wenn er überhaupt — denkt.

Zum Schluss dann ein voller, starker und edler Accord: zwei sich im Kusse umfassende, ganz in einander aufgehende junge Menschenkinder. Das ewige Recht der Jugend auf Glück und Liebe. Also die tiefe, gesunde Moral der ganzen Geschichte — ohne Predigt. —

Gibson hat kürzlich ein zweites Heft in gleichem Format folgen lassen, das er „Pictures of People“ nennt und dessen Inhalt die Früchte europäischer Reiseeindrücke in verschiedenen Sphären bildet. Es wird zu des Künstlers wachsender Popularität beitragen, doch steht es nicht ganz auf der Höhe des ersten. Einige Typen wiederholen sich zu häufig darin, und die größeren Zeichnungen gehören zu den am wenigsten gelungenen. Der begabte Amerikaner muss sich in Acht nehmen, dass der Künstler in ihm nicht durch — den Geschäftsmann beeinträchtigt wird! Es drohte ihm sonst ein ähnlicher Rückgang wie dem deutschen Zeichner C. W. Allers.

Ein Gleiches gilt von dem soeben publizirten Heft: „Vanity Fair“, einer „Nachempfindung“ Gibson'schen Geistes, worauf wir nicht näher eingehen möchten. Nur dem oberflächlichen Blick werden die Schwächen desselben entgehen, die freilich oft geschickt hinter einer Technik voll sprühender Lichtwirkung à la René Reinecke versteckt sind.



DAS BERLINER BILDNIS JOHANN SEBASTIAN BACH'S.

MIT EINEM LICHTDRUCK.



BEI der Herstellung einer Büste Johann Sebastian Bach's, die der Leipziger Bildhauer Carl Seffner 1895 mit Hilfe des kurz zuvor ausgegrabenen Schädels und bekannter Bildnisse Bach's angefertigt hat (vgl. die Zeitschr. f. bild. Kunst 1896, S. 276 ff.), ist ein Bildnis unberücksichtigt gelassen worden: das von Lisiewsky gemalte in der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasiums in Berlin. Wir bringen von diesem Bildnis, das bisher in weiteren Kreisen wohl so gut wie unbekannt gewesen ist, in dem vorliegenden Hefte eine gute Nachbildung in Lichtdruck.

Das Bild regt mancherlei Fragen an, auf die wir keine befriedigende Antwort zu geben wissen. Vielleicht können sie aber Andere geben. Zunächst: der Kopf unterscheidet sich auffällig von allen bisher bekannten Bildnissen Bach's. Einige besonders charakteristische Züge finden sich zwar auch hier, so die etwas steilen, flügelartig oder ypsilonartig sich ausbreitenden Brauen und die fleischigen Augenlider, überhaupt das fleischige Gesicht mit seiner Unterkehle und mit seinen scharfen Falten über der Nasenwurzel und neben den Nasenflügeln. Andere Gesichtsteile aber sind ganz anders gebildet; so sind z. B. die Augenlider, die auf den andern Bildern die Augen an beiden Außenseiten etwas bedecken, hier in gleichmäßig geschwungenem Bogen gebildet, so dass uns die Augen frei und offen anblicken, die Nase ist nicht so lang und hat nicht die etwas hängende Spitze wie sonst, und auch der Mund, der auf den andern Bildern breit, auf dem Kütner'schen Stich sogar breit bis zur Karikatur erscheint, ist hier schmal und wohlproportioniert. Man könnte fast auf den Gedanken kommen, das Bild stelle gar nicht Johann Sebastian Bach dar, und dieser Meinung scheinen wirklich im vorigen Jahrhundert Manche gewesen zu sein, denn in Gerber's Lexikon der Tonkünstler (2. Teil, Leipzig, 1792, Anhang S. 61) wird unter den Gemälden von Bildnissen berühmter Tonlehrer und Tonkünstler mit einer Bestimmtheit, die nichts zu wünschen übrig lässt, verzeichnet: „Bach (Carl Philipp Emanuel), in Öl gemalt von Lisiewsky; befindet sich bei der von der Prinzessin Amalie hinterlassenen Bibliothek im Joachimsthaler Gymnasium zu Berlin.“ Dennoch ist wohl nicht daran zu zweifeln, dass das Bild wirklich den Vater und nicht den Sohn darstellen soll. Dafür spricht nicht nur das Notenblatt auf dem Tische, auf dem derselbe Kanon steht wie auf dem Bilde der Leipziger Thomasschule und auf dem Kütner'schen Stich, sondern vor allem die Inschrift oben an dem Rahmen des Bildes: Johan Sebastian Bach | Der Teutschen gröster Harmonist | geboren zu Eisenach 1685 | gestorben in Leipzig | 1750. Diesen Rahmen samt der Inschrift soll das Bild schon gehabt haben, als es 1787 aus dem Nachlass der Schwester Friedrich's des Großen in den Besitz des Joachimsthalschen Gymnasiums kam.

Da drängt sich nun die Frage auf: Wie ist das Bild Lisiewsky's entstanden? und welchen Wert und welche Glaubwürdigkeit hat es den andern Bildern gegenüber?

Das Bild trägt in der rechten Ecke die Bezeichnung: CFR von Liszewsky pinxit 1772. Es ist also zweiundzwanzig Jahre nach Bach's Tode gemalt, folglich Kopie. Aber von welchem Original?

Christian Friedrich Reinhold (oder Reinhard?) Lisiewsky (oder Liszewsky) war 1725 in Berlin geboren, wurde 1752 Hofmaler in Dessau und 1779 Hofmaler in Mecklenburg-Schwerin, wo er am 12. Juni 1794 in Ludwigslust starb; ein Selbstbildnis von ihm befindet sich im Museum in Schwerin (vgl. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland 3. Bd., S. 322 ff. und Schlie's Verzeichnis des Schweriner Museums). Da wäre es denn zunächst möglich, dass er ein Bild kopirt oder benutzt hätte, das er früher selbst nach dem Leben gemalt oder gezeichnet hatte. In Leipzig ist Lisiewsky gewesen. Das Leipziger Museum besitzt von ihm ein vortreffliches Bildnis des Leipziger Zeichenlehrers Zink, bezeichnet: CFR Lisiewsky pinxit 1755. Zink „sitzt in einem mit Pelz aufgeschlagenen Schlafrocke mit unbedecktem silberfärbigen Haupte am Tische, blickt durch die Brille seitwärts nach dem in Gyps ausgegossenen Kopfe des antiken Schleifers nieder, welchen er auf blaues Papier entwerfen will und mit der ausgestreckten Linken in ein vorteilhaftes Licht zu stellen sucht, indem er schon



mit der Rechten die Reißfeder ansetzt".[1] Lisiewsky könnte aber schon früher, in den vierziger Jahren, in Leipzig gewesen sein und damals Bach nach dem Leben gemalt oder gezeichnet haben. Lisiewsky's Vater, Georg Lisiewsky, der ebenfalls Porträtmaler gewesen war, war 1746 in Berlin gestorben. Nach dessen Tode könnte der Sohn nach Leipzig gegangen und dort vielleicht sogar Zink's Schüler geworden sein.

Aber das alles sind ja haltlose Vermutungen. Es ist ebenso gut möglich, dass er, als ihm die Prinzessin Amalie 1772 den Auftrag gab, ihr ein Bildnis Bach's zu malen, sich anderswoher eine Vorlage verschafft hat, ja das ist sogar das wahrscheinlichere. Das Bildnis Bach's von Lisiewsky leidet an einer gewissen Unfreiheit. Während sein Bildnis Zink's eine prächtige Studie voll Wahrheit und Leben ist, macht das Bild Bach's den Eindruck des „Komponirten" im eigentlichen Sinne des Wortes. Die Richtung des Kopfes widerspricht auffällig der Haltung des Rumpfes und des auf dem Tische ruhenden linken Armes; man braucht nur abwechselnd die obere und die untere Hälfte des Bildes zuzudecken: unwillkürlich wird man sich die zugedeckte Hälfte in derselben Haltung ergänzen wie die offengelassene. Und wie kommt die Staatsperücke zu dem Schlafpelz? Das Ganze sieht aus, als ob der Maler auf einen Körper, den er nach einem lebenden Modell gemalt hatte (man beachte die Hand, die Schreibfeder, das Pelzwerk, das nachlässig geknüpfte rote Halstuch — lauter ganz vortrefflich und naturwahr gemalte Dinge!) einen aus einem Bilde entlehnten Kopf gesetzt hätte. Welches war aber dann dieses Bild? Wer besaß es?

Hier liegt nun eine Vermutung nahe. Vor kurzem ist in der Tagespresse die Aufmerksamkeit auf ein Bildnis Bach's gelenkt worden, das Bach's Schüler Johann Philipp Kirnberger in Berlin besaß. Zelter, der es oft gesehen hatte, erwähnt es in einem Brief an Goethe aus dem Januar 1829 (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter Bd. 5, S. 163) und erzählt dabei eine Anekdote, wie ein Leipziger Handelsmann Kirnberger besucht habe, dabei über das Bild unpassende Bemerkungen gemacht habe und von Kirnberger zur Thür hinaus gejagt worden sei. Auf diesem Bilde war Bach, wenn sich Zelter recht erinnert hat, „in einem prächtigen Sammetrock" dargestellt.[1] Der passt zu der Perücke. Kirnberger war der Kapellmeister der Prinzessin Amalie. 1776 ließ sie sich auch dessen Bildnis von Lisiewsky malen, dies natürlich nach dem Leben. Es befindet sich ebenfalls in der Amalienbibliothek. Es ist also sehr wahrscheinlich, dass Lisiewsky das in Kirnberger's Besitz befindliche Bildnis Bach's benutzt hat. Wo es nach Kirnberger's Tode hingekommen ist, ist gänzlich unbekannt. Sollte es am Ende gar dasselbe Bild sein, das zu Ende des vorigen Jahrhunderts in dem Besitz des Erfurter Organisten Kittel auftaucht, und das jetzt wohl endgültig für verloren gelten muss? Der „prächtige Sammetrock" würde dazu stimmen, denn auf dem Erfurter Bilde war Bach im „Staatskleide" gemalt. Freilich soll Kittel sein Bild aus dem Nachlass der Herzogin Friederike von Weißenfels gehabt haben, die 1775 gestorben war; aber sicher ist die Nachricht nicht. Wären das Kittel'sche Bild und das Kirnberger'sche zwei verschiedene, so hätten wir den Verlust zweier Originalbildnisse Bach's zu beklagen, die einst von ihren Besitzern wie Kleinodien gehütet worden sind!

Ob es besonders zu bedauern sei, dass Seffner bei der Anfertigung seiner Büste das Berliner Bild nicht benutzt hat, wer möchte das behaupten! So lange wir über die Entstehung des Berliner Bildes völlig im Dunkeln sind, so lange wir nicht wissen, welche Vorlage Lisiewsky benutzt hat, so lange werden wir wohl geneigt sein, auf die übereinstimmenden Züge aller drei erhaltenen Bilder mehr Gewicht zu legen als auf die abweichenden des Berliner Bildes.

Leipzig. *G. WUSTMANN.*

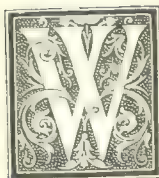
1) Vgl. meine Quellen zur Geschichte Leipzigs Bd. 1. S. XII.

1) Ganz echt ist die Anekdote nicht, die Zelter erzählt. Wenn er dem Leipziger Handelsmann die Worte in den Mund legt: „Da haben Sie ja auch unsern Kantor Bach hängen; den haben wir auch in Leipzig auf der Thomasschule" — so flunkert er. Das Bild der Thomasschule ist erst seit 1809 in dem Besitz der Schule. Kirnberger aber starb 1782.



EIN DEUTSCHES KÜNSTLERLEBEN.[1])

MIT ABBILDUNGEN.



WIR gestehen aufrichtig, dass uns gegenüber von Autobiographieen im Allgemeinen, und von solchen aus Künstlerfedern im Besonderen, die richtige Begeisterung zuweilen versagt. Selbstbiographie heißt in solchen Fällen meistens Selbstverherrlichung. Um so größer ist unsere Überraschung und Befriedigung beim Durchblättern des vorliegenden Werkes gewesen. Eine empfängliche einfache Künstlernatur schildert ihren normalen Entwicklungsgang ohne jedes Aufbauschen und Effekthaschen in der richtigen Empfindung, dass das Hauptinteresse weniger in der eigenen Persönlichkeit als in dem politisch und social bedeutenden Rahmen liegt, innerhalb dessen das Leben des Künstlers sich abspielt.

Friedrich Wasmann's Dasein war von einer doppelten Morgenröte beschienen. Er erlebte das Erwachen des nationalen und das des künstlerischen Bewusstseins der deutschen Nation. Seine Kindheit fällt in die Zeit der Napoleonischen Herrschaft. In Hamburg, wo er als Sohn eines franzosenhassenden Kaufmannes geboren war, erlebte er schon als kleiner Knabe alle Schrecken der Fremdherrschaft.

Der Vater muss fliehen; die Mutter zieht sich mit den Kindern in einen kleinen Ort der Vierlande zurück, wo ein Verwandter von ihr, ein protestantischer Geistlicher, den kleinen Friedrich mit seinen eigenen und mehreren ihm anvertrauten fremden Kindern in liebevolle pädagogische Leitung und Obhut nimmt. Aber auch dieses sonst so stille Paradies sollte nicht vom Kriegsgeschrei verschont bleiben. Nachdem Tettenborn den tollkühnen Streich zur Befreiung Hamburgs ausgeführt hatte, der ihm den unsterblichen Namen tête bornée eingetragen hat, rückten Franzosen gegen das Dorf und drohten es in Brand zu stecken, weil angeblich Bauern auf sie geschossen hätten. Dem sprachenkundigen liebenswürdigen Pastor gelang es, den wutschnaubenden Offizier mittels sanfter Worte und guter Weine so vollständig zu beschäftigen, dass dieser nach Verlauf einer Stunde in bester Laune schied.

Während der jetzt folgenden Schul-Periode tritt bei Friedrich Wasmann noch keine besondere künstlerische Begabung zu Tage; hingegen macht sich eine ausgesprochene Neigung zu religiösen und sittlichen Grübeleien an ihm bemerkbar. Die Vermutung lag nahe, er würde sich dem Studium der Philosophie zuwenden. Aber durch einen ihm befreundeten Arzt lässt er sich für die Medizin bestimmen, betreibt seine Studien mit Eifer und Selbstverläugnung, aber der unterdessen aus England zurückgekehrte Vater findet die Lehrzeit zu kostspielig, und so stand Friedrich Wasmann wieder der Verlegenheit einer Berufswahl gegenüber. Diese wurde durch einen erfahrenen Zeichenlehrer gelöst, der ihn, weil er von jeher eine leichte Hand zum Zeichnen hatte, für ein Talent erklärte. Daraufhin genoss er einen kurzen Zeichenunterricht in Hamburg und wurde bald nach Dresden auf die Akademie geschickt. Auf der Reise dahin erblickte der Jüngling, wie er sagt, „mit Schauer und Entzücken den ersten Berg und gar den Blocksberg!“

In Dresden war Friedrich Wasmann zuerst Schüler des Nazareners Näke und zeichnete mit jugendlicher Begeisterung im Mengs'schen Antikenkabinett. Das Kopiren gelingt ihm nicht recht, aber er macht gelungene Versuche von Porträtskizzen, die ihm großes Lob des damaligen Direktors Winkler eintrugen und wohl ausschlaggebend für seine Wahl des Porträtfaches gewesen sein mögen.

Nach Verlauf eines Jahres nach Hamburg zurückgekehrt, gelang es ihm, ein mehrjähriges Stipendium zum Besuch der Münchener Akademie zu erlangen, und so sind wir in der Lage, unseren jungen Freund nach der schönen Stadt an der Isar zu begleiten. Er sagt: „Auf diesem katholischen Boden wuchs, von der Sonne der Fürstengunst beschienen, die junge Kunstpflanzung unter Cornelius empor. Die Großmut des Königs Ludwig I. ermöglichte es diesem Meister, den alten Sauerteig auszufegen, mit gleichgesinnten Männern eine neue, auf Wahrheit und Geschichte gegründete Richtung anzubahnen und die Adlerschwingen des Genius zu entfalten!“

Weiterhin sagt Wasmann: „Es war damals ein freudiges Wirken und Zusammenleben in München, wie noch keine Zeit es gesehen, der fröhliche Jugendrausch eines jungen Deutschlands, das, von den Banden fremder

1) *Friedrich Wasmann.* Ein deutsches Künstlerleben von ihm selbst geschildert. Herausgegeben von *Bernt Grønvold.* München, F. Bruckmann. 1896. II und 186 S. 4°.

Zwingherrschaft befreit, Brotneid, Eitelkeit und Vornehmthuerei ausschloß."

Außer den Schulen von Cornelius und des Professors Schlotthauer war es besonders Heinrich Hess, der es verstand, junge Leute, ohne lange akademische Übergänge, zu tüchtigen Künstlern heranzubilden. Wasmann war es inklusive der Wohnung seine Zeche nicht über 30 Kr. hinaufschrauben, und fand nebenbei reichliche Nahrung für sein Talent in der herrlichen Natur sowohl als auch in dem prächtigen Menschenschlag ringsum. Einmal fragt ihn ein Passeier Bauer: „Meister, wenn es mi abkunterfekten wollet, einen Gulden thet i schon spediren."



Porträtstudie von Fr. Wasmann.

gelungen, trotz fortwährender Kränklichkeit, ein größeres Genrebild nach seiner Vaterstadt zu senden und dadurch die Fortsetzung seines Stipendiums zu erreichen. Vorerst begab er sich zur Wiederherstellung seiner Gesundheit nach Meran, zu Fuß natürlich, durch die von großartiger Schönheit strotzende Landschaft. In Obermais fand er gemütliche und billige Unterkunft; er konnte

Bei P. Beda Weber in St. Martin hält Wasmann sich oft auf und begegnete dort interessanten, auf sein Gemütsleben tief einwirkenden Persönlichkeiten, wie Görres, Brentano u. a. m.

Für Friedrich Wasmann war der Aufenthalt in Tirol, wie wir später sehen, nicht nur der naturgemäße geographische Übergang nach Rom, wie für unzählige

Künstler vor und nach ihm. Einstweilen begleiten wir ihn über das liebliche Riva, Verona, Mantua, Modena, wo er vor dem Polizeikommissär erst seine politische Unschuld dokumentiren muss, nach der schönen Stadt am Arno. Hier findet er dieselben blauen Tücher vor den Bildern, die auch heute die Verzweiflung des Reisenden in der Karwoche sind. Eine Woche später betritt er als 26jähriger junger Mensch den Boden der ewigen Stadt.

Horace Vernet war damals Direktor der École de Rome; viele Franzosen studirten da, einige waren auch Hausgenossen Wasmann's. Als letzterer einmal einen derselben darauf aufmerksam machte, durch das viele Leinöl, das er gebrauche, würden die Bilder stark nachdunkeln, erwiderte jener stolz, das sei ihm ganz gleich, die Nachwelt kümmere ihn nicht. Ein anderer fand im Gegensatz zu Goethe's Lehrling, der da klagte, dass die Kunst zu lang für dieses kurze Leben sei: dass er für diese armselige Kunst, die sich in drei Tagen lernen lasse, viel zu viel Verstand und Talent besitze. Dieser Chauvinismus behagte unserm Künstler nicht, er schloss sich mehr an die Deutschen, die Hamburger, Dänen etc. an, trat in Beziehungen zu dem Tiroler Landschaftsmaler Koch, zu Thorwaldsen und zu dem berühmten Meister Overbeck, dem eine wichtige Rolle in Wasmann's Seelenleben vorbehalten war.



Maler, Skizze von Fr. Wasmann.

Vier Jahre römischen Aufenthaltes waren bald verflossen. Unter Studien, Ausflügen, Karnevalstaumel und ernstem Verkehr mit Kunst und Künstlern war eine Saat gereift, die Wasmann unbewusst aus dem kalten Norden mitgebracht hatte. Was war es, das den Jüngling beim Anblick der Kirchen, Kruzifixe und Heiligenbilder auf der Landstraße im Mainthal mit Andacht erfüllte, was erfasste ihn so gewaltig bei den Tönen von Mozart's Requiem in der Kirche zu Dresden — was machte ihm München mit seinem Weihrauchduft so lieb — was lässt es ihn als einen Mangel empfinden, dass er den Gruß eines Tiroler Bauern „Gelobt sei Jesus Christus“ nicht zu erwidern weiß? Von den tausend Stimmen, die in Rom ihn zur Kirche rufen, gar nicht zu reden; er war prädestinirt zum Katholicismus, und der aufmerksame Leser wird gar nicht erstaunt sein, ihn eines Tages ganz plötzlich zu Meister Overbeck, mit dem Entschluss, überzutreten, eilen zu sehen. Sofort beginnt der Unterricht, bald folgt das Abschwören der Irrlehre, und kurze Zeit darauf führt Overbeck als Pate ihn zur Firmung. Zugleich nähert sich aber auch das Stipendium seinem Ende — die letzte Stunde für Rom hat geschlagen, vom Ponte molle winkt er der Stadt des Heils den letzten Abschiedsgruss zu und wandert über Assisi, Perugia und alle die herrlichen Stätten der Kunst, die den Weg nach Deutschland so schwer machen, zum zweiten Mal nach München. Hier kommt er todkrank an, wird sofort in's Krankenhaus gebracht, wo die charakteristische Gestalt des Medizinalrates Ringseis, mit dem historischen, schief sitzenden roten Käppchen an sein Bett tritt und ihn mit energischen Mitteln erfolgreich dem Leben zurückgiebt.

München war zu jener Zeit in seiner Glanzepoche. Cornelius malte an dem Jüngsten Gericht, Kaulbach hatte die Hunnenschlacht begonnen, Moriz von Schwind betrat seine duftige Märchenlaufbahn, der Philosoph Schelling hielt Vorlesungen, Guido Görres und Clemens Brentano, der gelehrte Orientalist und Exeget Domkapitular Friedrich Windischmann gehörten zu den Freunden unseres Künstlers.

Aber all das konnte Wasmann nicht halten. Seine Gesundheit gedieh nicht in dem kalten Klima, auch der Erwerb ging matt und brachte ihn in Konflikt mit seinen Bestrebungen. So wendet er seine Schritte denn wieder nach Süd-Tirol, findet dort sympathische Aufnahme, Bestellungen im Porträtfach kommen unausgesetzt, — er ist ein gemachter Mann!

Nach dem großen Brand in Hamburg fühlt Wasmann den lebhaften Wunsch, Vaterstadt und Familie wiederzusehen. Er verlobt sich dort und führt seine Braut nach manchen konfessionellen Hindernissen doch glücklich nach dem schönen Meran. Hier fließt sein Leben ruhig dahin. In Harmonie mit seinem Inneren, befriedigt von seinen äusseren Verhältnissen, treu seiner Kunst und seinem Glauben, beschließt er seine Aufzeichnungen im 62. Lebensjahr mit der Bitte an den Leser „um ein Vaterunser, damit ich bei Gott Gnade und Vergebung der Sünden finden möge“. — Es wäre grausam, ihm das zu verweigern.

Als Künstler war Friedrich Wasmann, der hier zum ersten Mal aus dem Dunkel der Vergessenheit hervortritt, keine besonders gottbegnadete Natur. Phantasie und Gestaltungskraft wird man in den Abbildungen des besprochenen Gedenkbuches vergeblich suchen. Dagegen spricht aus den Bildnissen, von denen wir eine Probe geben, eine gewisse Schlichtheit der Auffassung, die uns angenehm berührt. Und dieselbe Naturwahrheit und Unmittelbarkeit besitzen auch die landschaftlichen Zeichnungen und Skizzen. Die schönste darunter ist der Blick vom Dorf Tirol bei Meran. *

DER MODERNE MALER.

VON *WOLFGANG VON OETTINGEN.*


NZWEIFELHAFT steht fest, dass seit etwa zwei Jahrzehnten eine mächtige Bewegung durch die Malerei, insbesondere auch durch die deutsche, zieht, eine Bewegung, die wie der Wind über Ährenfeldern das bis dahin Vollgültige ins Schwanken bringt, gelegentlich sogar, gleich dem Sturm im Walde, trotzige Stämme entwurzelt und jungem Unterholze dadurch Luft schafft. Niemandem, nicht einmal den bloß sonntäglichen Besuchern des Kunstvereins, könnte entgehen, dass von jenen seit der Mitte unseres Jahrhunderts herkömmlichen Historienbildern im Galerieton, von den Genrebildern der süß-gemütlichen Gattung, von den komponirten und stilisirten Landschaften mit romantischen Hochlandsmotiven sich neue, fremdartige Bilder wie unter heftig hervorgestoßenem Widerspruche absondern: Gemälde, die alles andere lieber sein wollen als Anschlüsse an das Hergebrachte, an das dem Gegenstande nach gemein Verständliche und was die Farbe betrifft nach schlichter Gewohnheit des Sehens Durchgeführte. Vielmehr bemühen sich diese neuen Bilder sichtlich, das Evangelium der „Moderne“ in die Malerei und in das Verständnis des Publikums einzuführen, oder, richtiger gesagt, sie verkündigen dieses Evangelium der Emancipation und beanspruchen, dass man es und sie (als seien sie schon was sie sein wollen) nun auch anerkenne. Dafür fehlt es jedoch uns Laien gewöhnlich an Klarheit über Art und Ziele der meist so heftig auftretenden und oft geradezu herausfordernden Neulinge; kein Wunder, da diese mit fröhlich naivem Hinweise auf die Jugendlichkeit ihres Zustandes in häufig veränderter Gestalt erscheinen und wie die Socialdemokraten sich trotz aller Unfehlbarkeit ihrer jeweiligen Grundsätze von Zeit zu Zeit „mausern“.

Da kann uns dann, als verständliches und willkommenes Zeugnis aus jenem Lager, ein soeben ausgegebenes Buch zur Klärung und Belehrung dienen: „Der Studiengang des modernen Malers. Ein Vademecum für Studirende von *Paul Schultze-Naumburg.*“ [1])

Der Verfasser ist bekanntlich Maler, Leiter einer Malerschule in München und außerdem Kunstschriftsteller; sein Buch, in nicht eben strengem Stile gehalten, ist also aus dem Vollen, aus gründlicher Erfahrung geschöpft und wendet sich, frisch und behaglich, zwar zunächst an die noch unselbständigen und lernbegierigen unter den Kunstgenossen, mag jedoch nicht minder für Dilettanten und Laien zur Orientirung taugen: es will Ratschläge für die Erziehung zu wahrhaft künstlerischen Anschauungen erteilen, und bezeichnet also, sei es explicite, sei es implicite, was in den Augen des modernen Malers als künstlerisch gilt. Ich könnte auch sagen: zu gelten hat; denn ohne einen gewissen Terrorismus geht es ja selbst bei den Liebenswürdigsten unter den Modernen nicht ab. So lange jemand sich einen „Modernen“ nennt, wandelt er überhaupt auf dem Kriegspfade, und zwar nicht sowohl gegen die Antike als gegen das Gestern, oder, vielleicht genauer, gegen die abzuthuende Mode von gestern; er glaubt, den minder behenden Fortschrittler als ein Hemmnis der auszubreitenden neuen Idee bekämpfen zu müssen, und so kämpft er sich denn getrost durch, bis über kurz oder lang er selbst zum vieux jeu gerechnet wird — eine Vergeltung der Nemesis, die der Mensch nur selten begreift und doch gewöhnlich verdient. Oder würde Spott und Vergessenheit ihm unverdient zu Teil, wenn er, ohne seinerseits ein schlechthin Allerhöchstes zu leisten, mit Hohn und Schärfe die verfolgt und geächtet hat, die ebenso wacker im Getriebe ihrer Zeit standen wie er es, hoffentlich, in der seinigen that?

Der Terrorismus, der gegenüber den Unmodernen und den nicht unbedingt Modernen in dem Buch Paul Schultze's ausgeübt wird, gehört jedoch keineswegs zu den brutalen oder schlechthin beleidigenden Gattungen dieses Kampfmittels. Im Gegenteil. Mit vollkommener Gemütsruhe, so ganz im Vorbeigehen, so sicher, als wäre ein Irrtum oder ein Widerspruch gar nicht denkbar, wird abgethan, was der Verfasser für überwunden hält: die akademische Erziehung, das Historienbild, überhaupt jedes Bild, das einen anekdotenhaften Vorgang gleichsam illustrirend darstellt, die italienische Landschaft, das ähnliche Porträt auf einfachem, dunklem Hintergrunde etc. Kurzum, wir begegnen hier einem Standpunkte, der weder Angriff noch Verteidigung markirt, wir hören einen Lehrer, dessen Ideenkreis sich mit dem der Secession in München etwa deckt, und für den die übrige Welt für diesmal nicht vorhanden ist. Wohl nicht, weil er sie missachtete — wir wenigstens sind davon entfernt, ihm eine solche Kirchturmsanschauung zuzutrauen — aber wie um weitläufigen, scheinbar überflüssigen Auseinandersetzungen aus dem Wege zu gehen, nimmt Schultze an, die Leser seines Buches seien gleich ihm von der Notwendigkeit überzeugt, die gesamte, angeblich

1) Leipzig, W. Opetz. 1896. — 8°, 96 S. mit 22 Abbildungen.

unbelehrbare Gegnerschaft auf sich beruhen zu lassen, und redet nun, wie hinter geschlossenen Thüren und natürlich unter Ausschluss der Laien, zu seinen Gesinnungsgenossen in der Knospe.

Da könnte zwar einem Laien verdacht werden, dass er trotz dieser Ausschließung und obgleich ein Laienurteil in modernen Kunstdingen neuerdings gern für bedeutungslos erklärt wird, ein Wort über das Künstlerbuch zu sagen unternimmt. Wir halten jedoch eine solche Proskription des Laienurteils weder für klug noch für gerechtfertigt. Wie es eine durchaus unhaltbare Fiktion ist, die Maler, wenn anders sie echte Künstler sind, müssten ihre Bilder nur zur Darstellung von Farbenaccorden ausführen, so ist auch die Behauptung falsch, die Künstler bildeten eine Zunft für sich und hätten sich schlechterdings um nichts zu bekümmern als um ihre eigensten Ansichten. Die Kunst ist keine Treibhauspflanze, die von Wenigen für Wenige gepflegt wird: wir Alle haben Anspruch auf Kunstwerke, denn die Kunst gehört uns so gut wie den Künstlern; wir wollen, da wir selber Künstlerisches nicht bilden können, uns von den Künstlern, als den Bevorzugten, den Kunstsinn befriedigen, natürlich auch, und zwar erst recht, ihn zur Reife erziehen lassen; und eben deshalb dürfen wir auf einen engen, brüderlichen Zusammenhang mit den Künstlern nicht verzichten. Wir dürfen nie aufhören, sie zu verstehen, denn Missverständnisse bedeuten ebensoviele Verluste an Kunstgenuss; und wir müssen uns entschieden hüten, durch abweisende Vorurteile oder frivole Äußerungen undurchdachter Missbilligung zu beeinträchtigen, was sich vor uns, vielleicht in überraschender, selbst fragwürdiger Gestalt, als Fortschritt in der Kunst entwickelt.

Das gebildete, d. h. geistige disciplinirte und auf Grund von Kenntnissen und geklärten Überzeugungen urteilende Publikum — und es ist zahlreicher und also wesentlicher als manche Künstler, die sich nur an den Recensenten der Tagesblätter zu ereifern Gelegenheit haben, wohl denken mögen — das gebildete Publikum, sage ich, hat diesen korrekten Standpunkt in der Regel eingehalten und gebildeten wie ungebildeten Künstlern gegenüber eine Hingabe beobachtet, die nur durch die Grenze des gegenseitigen Verständnisses bedingt wurde; selbst diese Grenze überschreitet gelegentlich das gute Vertrauen des kunstfreudigen Laien, der vielleicht mit Grund auf seine allmählich zunehmende Aufklärung rechnet. Dadurch erwerben wir uns aber auch ein Recht auf eine entsprechende Stellung der Künstler zu uns. Wir wollen den Umstand ganz aus dem Spiele lassen, dass schließlich niemand anders die Künstler ernährt und die Kunst fördert, als eben das Publikum, daher denn die Künstler, ohne irgend etwas von ihrer Würde oder ihrer Freiheit einzubüßen, recht wohl auch ihrerseits bestrebt sein könnten, die Fühlung mit dem Publikum nicht einzubüßen; dagegen muss hier daran erinnert werden, dass die Künstler nicht bloß Techniker, sondern auch Erfinder, und als solche nach allen Seiten hin reichende, von allen Seiten her aufnehmende Geister sind, und dass sie also an dem vollen, großen Zuge des geistigen Lebens, das die Nation schafft, energischen Anteil nehmen müssen. Dem Künstler sollte nichts fern und fremd bleiben, was den Menschen angeht; und deshalb wird er nur mit Nutzen sich Einflüssen zugänglich erhalten, die von den verschiedenen anderen Sphären her in seine Werkstatt, in den Kreis seiner Genossen dringen.

Eine unausgesetzte Wechselwirkung dieser Art zwischen Publikum und Künstlern hat in idealer Reinheit wohl niemals stattgefunden, denn der ungebildete Teil des Publikums übertönt mit vorlautem, kränkendem Urteil nur zu häufig den gebildeten, und andererseits finden sich neben den Künstlern mit offenen und klaren Köpfen auch solche, die schlechterdings in Roheit und Eigensinn verharren. Aber man muss leider gestehen, dass es nicht zu allen Zeiten so schlimm um die Einigkeit bestellt war, wie in der unsrigen.

Die Schuld an diesem Übelstande trägt ohne Zweifel zum großen Teile die Kunstschriftstellerei. Wenn ehemals die Erscheinung eines auffallenden Kunstwerkes oder die Aufstellung eines künstlerischen Problems die gesamte Einwohnerschaft einer Stadt in Erregung versetzte — man denke nur an den Sonett-Regen, der sich über die Werke des Michelangelo ergoss oder an die Metope des Sansovino an der Bibliotheksecke zu Venedig — so gab es ein allgemeines, gewaltsames Für und Wider, das zu oft persönlichen, drastischen Aussprachen führte und große Parteien im Atem erhielt. Aber solche Bewegungen wurden eben von der warmen Teilnahme Aller und der Einzelnen so heftig geschürt; es war ein Austausch, der immerhin zu Resultaten verhalf, auch wenn dabei viel Asche produzirt wurde. Heutzutage tritt man weniger leidenschaftlich vor die Kunstwerke: die Meisten kommen zu ihnen ja leider „vom Lesen der Journale“, ausgerüstet mit halben Erinnerungen an das, was sie dort zur Vorbereitung in sich aufnahmen, und daher angriffslustig ohne heiliges Feuer. Man bleibt deshalb nur zu oft von Herzen kühl; und es muss ferner eingestanden werden, dass manches, das in den Tagesblättern über die Kunst gedruckt wird, ebenso kühl geschrieben wurde: Eilfertigkeit, Übersättigung, Abneigung, vor allem das weitverbreitete, aber ungerechtfertigte Gefühl einer gewissen Sicherheit, für seine Urteile nicht zur Verantwortung gezogen zu werden, mögen hierbei einwirken. Die Klärung ästhetischer Anschauungen, die durch das gedruckte Wort, sei es durch Artikel und Gegenartikel, sei es durch das unverbundene Nebeneinander entgegengesetzter Aussprachen, hervorgebracht wird, vollzieht sich also auf dem Gebiete der populären Litteratur überaus allmählich und stets schwerfällig; mit wenigen gesprochenen Worten, die geschickt die Grundbegriffe be-

stimmten, würde meistens viel mehr erreicht werden, als durch Schreiben und Lesen.

Um so sorgfältiger müssen daher die, die ernsthaft und gewissenhaft auch durch das gedruckte Wort für die Kunst wirken wollen, ihre Aufgabe anfassen. Nichts beeinträchtigt ihren Erfolg mehr als die einseitige Behandlung von Fragen, über die noch lange nicht endgültig geurteilt werden kann. Und in dieser Beziehung trifft Schultze doch wohl der Vorwurf, die Ansichten der Münchener Secession und ihrer Vorbilder allzu bestimmt als die einzig diskutablen hinzustellen in einem Buche, das doch über seine Malerschule hinauszudringen bestimmt ist. Noch mehr: die Hiebe, die er seinen angeblichen Gegnern gelegentlich verabfolgt, lassen sich oft doch gar zu leicht pariren und fallen auf ihn selbst zurück! So sagt Schultze z. B. S. 2: dass „es nicht die Gepflogenheit akademischer Lehrer ist, sich intimer mit der künstlerischen Heranbildung ihrer Zöglinge zu befassen, als es ihre Stellung vorschreibt", und: „die Akademieen lassen ruhig zu, wie sich der ungebildete Geschmack ihrer Zöglinge Pseudo-Künstler zum Muster nimmt"; S. 5: es giebt Anfänger, „die über die ganz besondere Gabe einer saubern, mechanischen Arbeit verfügen. Diese sind dann der Stolz und die Stütze der Antikenklasse, angestaunt und bewundert von ihren Mitschülern und nicht selten auch von ihren Lehrern". S. 7: „Ein Urteil über die Begabung kann sich da nur derjenige verschaffen, der das Glück hat, sich an einen wirklich feinfühlenden Künstler wenden zu können; an Akademieen, wo die Sache geschäftlich ohne Interesse behandelt wird, wird er nur selten auf ein Eingehen rechnen dürfen." Zeugen diese Sätze, die die schwersten Anschuldigungen gegen die Akademieen im allgemeinen enthalten, nicht zugleich von einer bedauerlichen Unkenntnis der Akademieen? Wie darf man es wagen, auf Grund von Hörensagen oder, vielleicht, von persönlichen üblen Erfahrungen in dieser oder jener Klasse jener oder dieser Akademie, die Gewissenhaftigkeit und das Urteil zahlreicher Künstler zu verdächtigen, die zunächst kein anderes Odium auf sich haben, als dieses, dass sie angestellt sind, innerhalb eines festen Lehrplanes zu wirken? Gewiss mag es akademische Lehrer geben, die in Gleichgültigkeit verfallen und sich um die Schüler so gut wie gar nicht kümmern: solche Pflichtvergessene werden die Nichtachtung ihrer Kollegen schon empfinden! Aber finden sich nicht auch unter den nichtakademischen Malern schlechte Lehrer, und sind nicht auch viele akademische Schüler selbst daran schuld, dass der Lehrer nicht näher auf sie eingehen kann? Ein anderes, noch deutlicheres Zeichen von Voreingenommenheit bringt uns S. 11: da wird gesagt, wer Künstler werden wolle und einige Mittel habe, solle sich nicht besinnen „in der Kunstmetropole zu studiren. Dies ist für Deutschland ohne alle Frage München . . sein einziger Rivale ist Berlin", in Berlin jedoch ist zu viel Geld, daher eine größere künstlerische Korruption, in München dagegen kann man neuerdings sogar an der Akademie etwas lernen. Dass München die „Kunstmetropole" sei, nennt Schultze eine Thatsache, die zu beweisen er für belanglos halte. Wir unsrerseits wollen die durchaus phrasenhafte Bezeichnung „Kunstmetropole" nicht weiter auf ihren Sinn untersuchen, und nur fragen, mit welchem Recht Städte wie Dresden und Düsseldorf in diesem Zusammenhange völlig übergangen, gar nicht genannt werden? Dresden, wo an jeder Stelle Männer wirken, die keine neue Idee von sich abweisen und alle Erscheinungen junger und jüngster Kunst mit Begeisterung aufnehmen! Düsseldorf, dessen Akademie so manchen Künstler mit tüchtigen Elementarkenntnissen und Grundbegriffen nach München entlassen und manchen dafür von dorther übernommen hat, der als notwendig empfand, der Haltlosigkeit seiner Technik und Auffassung durch eine strammere Zucht aufzuhelfen, das außerhalb der Akademie in der „Freien Vereinigung", im „St. Lucas-Klub", und von so vielen anderen jüngeren und älteren Künstlern Kunstwerke schaffen sieht, die zwar selten durch Extravaganzen auffallen, sich aber dafür durch gesunden künstlerischen Sinn, durch maßvolle Individualität und durch Respekt vor der Natur auszeichnen.

Offenbar gelten Düsseldorf und Dresden trotz allem nicht für hinreichend „modern". Aber was soll nun der „moderne" Maler in München lernen? Zunächst soll er manches meiden. Er darf weder Vorlagen kopiren, noch nach Gips zeichnen, am wenigsten nach Antiken, deren Formvollendung ihm nicht verständlich sei und die ihm keinen Begriff von der Natur geben. Zugestanden, dass diese Übungen nicht zu übertreiben sind, muss doch betont werden, dass bei dem recht jugendlichen Alter der meisten Anfänger — einem Alter, in dem sie auf der Schule mit Grammatik und Mathematik disciplinirt werden — das solide Erlernen elementarer Technik sehr nützlich ist, und dass es bei dem Zeichnen nach Antiken nicht sowohl auf ein exaktes, fast mechanisches Ausstricheln ankommt, als vielmehr auf ein sicheres, flottes Skizziren, da denn in den so erfassten Bewegungsmotiven die Antike ihren wunderbar fein, im höchsten Maße künstlerisch entwickelten Natursinn offenbart. Schultze verlangt zwar auch eine völlige Beherrschung des Zeichnens, doch soll es nur nach der Natur betrieben werden. Damit wird aber dem Lernenden die Gelegenheit entzogen, in den Begriff einer Formvollendung, einer künstlerischen Stilisirung hineinzuwachsen; ein Begriff, den die Modernen allerdings gewöhnlich perhorresciren, der aber doch das Geheimnis der unvergänglichen Wirkung aller echten Kunstwerke ausmacht. — Ferner soll der moderne Maler sich nicht mit Kostümkunde plagen, denn Bilder, zu denen man andere Kostüme braucht als solche, die man um sich sieht, „werden" nicht mehr gemalt (auch Künstlerfeste „sind nicht mehr zeitgemäß"); Proportionslehre ist überflüssig, weil „die

moderne Kunst viel mehr auf das Individuelle als auf das Typische sieht" S. 30; eingehender perspektivischer Unterricht ist für den Maler die „unnützeste Zeitvergeudung", denn „die gestellten lebenden Bilder mit dem konstruirten Prospekt sind auf dem Aussterbeetat", und der Fall wird selten vorkommen, dass der Maler eine perspektivische Konstruktion zu machen hat, die er nicht mit Hilfe des Motivsuchers und seiner gesunden Augen ausführen kann; kommt der Fall doch vor, so wird man eben einen Architekten um Hilfe bitten (S. 31). Komponirübungen sind „der schlimmste Zopf", weil manche Talente gerade für die etwa gestellten Aufgaben keinen Sinn haben und also mit deren Bearbeitung ihre Zeit verlieren (als ob es nicht darauf ankäme, im jugendlichen Alter den Umkreis der Befähigung durchaus auszuprobiren und nach Kräften zu erweitern). Bei dem Unterricht in Kunst- und Litteraturgeschichte „kommt rein gar nichts heraus" (S. 32) u. s. w.

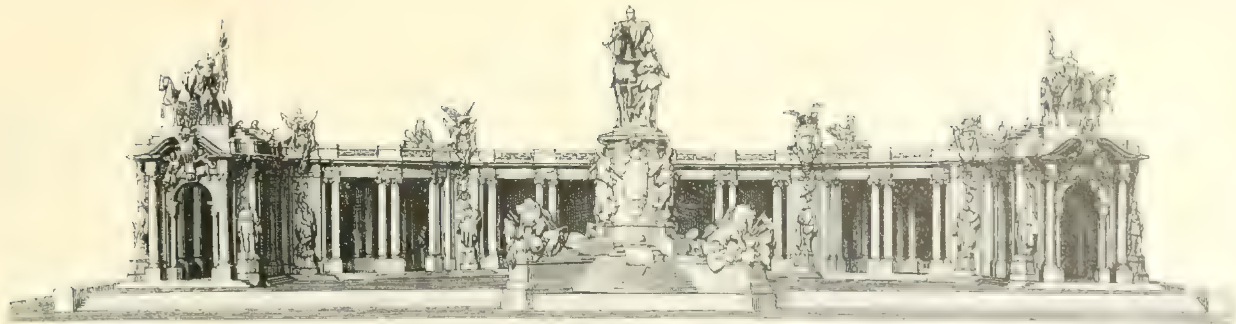
Nach allen diesen Warnungen sind wir gespannt zu hören, was also schließlich zu thun geraten wird. Die Ratschläge zeichnen ganz anschaulich die Umrisse des modernen Malers. Er lernt nach der Natur zeichnen, versucht aber daneben schon früh, bildmäßig zu malen. Durchaus muss er sich darüber klar werden, dass Malen nicht Koloriren ist, dass es also nicht darauf ankommt, eine Zeichnung farbig zu machen. Sondern sein Prinzip ist die Auflösung sämtlicher Lokaltöne in Valeurs; dieses von Whistler aufgestellte Problem ist die Aufgabe, die von unserer Generation zu lösen ist. „Für den modernen Maler giebt es keinen absoluten Lokalton, nur Stimmungstöne zeigen sich seinem Auge, und diese will er in ihrem farbigen Accorde festhalten" (S. 16). Damit er völlig verstehen lernt, dass das Malen das Gegenteil vom Zeichnen ist, soll er koloristische Anschauungen an „den neuen Problemen der Landschaft und des Stilllebens" lernen und sie „auch auf die Figuren übertragen" (S. 17). „Es war auch blauer Dunst, als von den Akademieen her der Glaube verbreitet wurde", die Stoffe zu Historienbildern seien jetzt den modernen Verhältnissen angepasst (S. 37); auf den dargestellten Vorgang kommt nichts an, „wir finden keine Anekdoten mehr" (S. 39), und gemalt werden sollen nur „Menschen, die sich bewegen, wie sie es im Leben thun, sitzen und stehen", dazu fromme Legenden, Landleben, Landschaften, alles, was der Maler lebhaft nachempfindet, in der Sprache der Farben auszudrücken den Drang hat. „Das vergeistigte Kunstwerk ist das, was sich die Modernen als Ziel gesetzt" (S. 40).

Diese Grundgedanken werden dann weiter mit sehr vielen richtigen Bemerkungen, gesunden Urteilen und praktischen Ratschlägen, vielleicht nicht ohne einige Übertreibung, ausgeführt. Damit hätten wir also erfahren, was der „moderne Maler" erreichen soll — und wir staunen über die Einseitigkeit der Forderung! So wie alle von Schultze herangezogenen Bildmotive in Dämmerlicht, in Halbdunkel versetzt werden (z. B. S. 46—47), so sollen alle Wirkungen, vermittels malerischer Mittel, sich lediglich auf das Erregen unbestimmter Empfindungen richten. Nichts darf gemalt werden, das dem Erzählen eines Vorganges, dem Beschreiben eines Gegenstandes gleicht. Wir fragen, an so manche herrliche Schöpfungen der Kunst vor der Zeit der Modernen denkend: warum denn eigentlich nicht? Die zwischen den Zeilen liegende Antwort lautet etwa: nur die größten Meister vermögen zu erzählen und zugleich den Stoff so kraftvoll malerisch zu erfassen, dass sie Maler bleiben. Das müssen wir anerkennen. Aber statt nun zu verdammen, was man, einseitig überanstrengt, heute nicht zu leisten vermag, sollte man nicht lieber den Gesichtskreis groß erhalten und auf allen nur möglichen Wegen zu den Zielen streben, die aus dem Kunstbedürfnis aller Menschen, der Laien und auch der meisten Künstler, heraus, sich von jeher gesetzt haben? Das Buch Schultze's giebt gute Auskunft über ein enges Gebiet, über das Feldgeschrei einiger Jahre. Mögen wir die Zeit erleben, wo unsere Maler den Anschluss an die ewig wesensgleiche, über allen Streit erhabene, wahrhaft freie Kunst wieder gewinnen!

Blick vom [illegible] nach der St. Thomaskirche in Straßburg i. E. Originalradirung von *A. Koertge*. Der Name des Künstlers, mit dem wir unsere Leser bekannt machen, ist bisher noch nicht über die engeren Kreise seiner elsässischen Heimat hinausgedrungen. Lange Jahre hindurch hat er, der Not des Lebens gehorchend, zwischen einem praktischen Beruf und seiner Herzensneigung ringen müssen, bis es ihm endlich gelungen ist, sich ganz der geliebten Kunst widmen zu dürfen. Im Jahre 1861 zu Straßburg geboren, bildete er sich nach Absolvirung des Gymnasiums zum Architekten aus und hatte bereits mehrere Jahre als solcher theoretisch und praktisch gearbeitet, als ihn eine Studienreise nach Paris und mehr noch eine Wanderung durch Algier, Tunis, Ägypten und Palästina zu der Erkenntnis brachte, dass die Aquarellmalerei sein eigentlicher Beruf wäre, die er nach seiner Rückkehr in die Heimat zunächst in Ansichten aus den an architektonischen Kleinodien so reichen alten Städten des Elsass erprobte, wobei er freilich noch nebenher seine Thätigkeit in seinem ursprünglichen Berufe wahrnehmen musste. Erst nach drei Jahren ernster Arbeit durfte er es wagen, seine Zukunft ganz auf die Kunst zu stellen, und er hat sich bisher in dieser Zuversicht nicht getäuscht gesehen, da seine Aquarelle stets willige Käufer finden. Eine Förderung in der Malerei fand er durch den Maler Louis Schützenberger in Paris, mit dem er eine Zeit lang in dessen Atelier in Scharrachbergheim i. E. zusammen arbeitete. In der Absicht, seine Studien aus dem Elsass noch dauerhafter festzuhalten, entschloss er sich auch zur Erlernung der Radirtechnik, in die ihn Th. Meyer-Basel in München einführte. Unser Blatt, dem wir in einiger Zeit noch ein zweites folgen lassen werden, zeigt, mit welcher Freiheit und malerischen Feinheit er bereits die Nadel zu führen weiß, ohne über der koloristischen Wirkung die Bedeutung und die charakteristische Eigentümlichkeit des architektonischen Gesamtmotivs aus den Augen zu verlieren. [illegible]

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



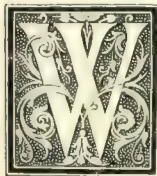


Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin. Entwurf von R. BEGAS. Nach dem Gipsmodell

REINHOLD BEGAS.

VON *OTTO BAISCH*.[1]

MIT ABBILDUNGEN.



WENN ein Künstler auf der Höhe angelangt ist, wo er eine weithin sichtbare Stellung einnimmt, so liegt das Verlangen nahe, den Pfaden nachzuforschen, auf denen er diesen Gipfel erreicht hat. Verfolgen wir dann, dem angedeuteten Verlangen gehorchend, eine künstlerische Entwickelung bis auf ihren Ursprung zurück und begleiten sie darauf in ihrem stetigen Verlaufe, so kann es nicht fehlen, dass wir neben manchem uns Neuen auch einer Reihe von Erscheinungen begegnen, die uns längst bekannt und mehr oder minder vertraut sind. Dennoch wird es uns interessiren, sie, die wir bisher hauptsächlich in ihrer Bedeutung als Einzelerscheinungen erfasst haben, nunmehr als Glieder einer vor uns sich entrollenden Kette betrachten und würdigen zu lernen. So mag es wohl auch Entschuldigung finden, wenn in dem nachfolgenden Abriss einer langen Künstlerlaufbahn manchen vielbekannten Dingen eine wiederholte Erörterung zu teil wird.

Schon der Vater unseres Künstlers sicherte dem Namen Begas eine dauernde Stelle in den Annalen der deutschen Kunstgeschichte. Als Abkömmling einer in die Rheinlande eingewanderten spanisch-niederländischen Familie, deren Name ursprünglich Vega gelautet haben soll, war Karl Begas, der Vater, am 30. September 1794 in Heinsberg bei Aachen geboren. In Paris unter Baron Gros gebildet, kam er frühe nach Berlin, wo er sich bleibend niederließ und unter anderem für eine Reihe von Kirchen der preußischen Hauptstadt die Altarbilder schuf. Unter seinen zahlreichen Genrebildern ist die Lurley, unterstützt durch Mandel's treffliche Vervielfältigung im Stiche, besonders populär geworden.



Reinhold Begas. Nach einer Photographie

Von der zahlreichen Nachkommenschaft, die diesem Meister erwuchs, haben sich vier Söhne in Berlin als Künstler hervorgethan. Oskar, der älteste, und Adalbert, der dritte unter ihnen,

1) Die erstere größere Hälfte des folgenden Artikels stammt aus dem litterarischen Nachlass des am 16. Oktober 1892 verstorbenen Kunstschriftstellers *Otto Baisch*. Sie führt die Geschichte der Entwickelung des Künstlers bis zur Mitte der achtziger Jahre. Das Schlusskapitel ist von anderer Hand hinzugefügt worden.

haben, unmittelbar den Fußstapfen des Vaters folgend, die Malerei erwählt; Reinhold aber, der als zweitgeborener jener vier Söhne das Licht der Welt am 15. Juli 1831 erblickte, zeigte schon als Knabe den vorwiegenden Drang zu plastischem Gestalten, dem er dann auch bei der Wahl seines Lebensberufes in vollem Maße gerecht wurde. Seinem Beispiele folgte späterhin Karl, der jüngste der Brüder.

Die Paten Reinhold's waren *Schadow, Rauch* und *Ludwig Wichmann.* Dieselben drei Größen der Bildhauerkunst, die den Knaben aus der Taufe gehoben hatten, sollten auch des Jünglings Leiter auf dem Pfade zur künstlerischen Vollendung werden. Als Reinhold mit vierzehn bis fünfzehn Jahren die Knabenschule verließ, hatte er durch die eifrige Beschäftigung mit dem Modelliren, die das größte Vergnügen seiner Freistunden gebildet, sich bereits eine Fertigkeit in dieser Technik erworben, vermöge deren er bei seinem nunmehr erfolgenden Eintritt in die Berliner Akademie, die damals noch unter G. Schadow's Leitung stand, schon mit ziemlich eingehend vorgeschulten Zöglingen Schritt zu halten vermochte. Er arbeitete zunächst hauptsächlich in Wichmann's, später kurze Zeit in Rauch's Atelier, bis er seine Studien zeitweilig unterbrechen musste, um sich als stattlicher Garde-Infanterist seiner Militärzeit zu erledigen. Nach seiner Rückkehr zu der geliebten Kunstthätigkeit modellirte er die Gruppe Hagar und Ismael, sein erstes selbständiges Werk, dem ein zweites, der schlafende Amor, den Psyche mit der Lampe in der Hand belauscht, bald folgte. Diese letztere Schöpfung trug ihm den heißersehnten ersten großen Auftrag ein. Bankier Oppenheim bestellte eine Marmorausführung der Gruppe Amor und Psyche. Um diesen Auftrag in bestmöglicher Weise zu vollführen, eilte Begas um die Mitte der fünfziger Jahre nach Rom als der Heimstätte einer tüchtigen Marmortechnik. Hier schuf er alsbald noch ein zweites Marmorwerk, einen mit Weinlaub bekränzten Bacchusknaben, und modellirte seinen „Pan, die verlassene Psyche tröstend". Hatten jene ersten drei Schöpfungen ihm bereits verdientes Lob eingetragen, so erregte die vierte, mit der er um 1858 vor die Öffentlichkeit trat, allgemeines Aufsehen.

Auf einem niedrigen Erdhügel, über den ein Ziegenfell als natürliche, weiche Polsterung hingeworfen ist, sitzt Pan behaglich hingelehnt, die zottig behaarten Bocksbeine übereinander geschlagen, das Gewicht des Oberkörpers, der ein wenig nach rückwärts und rechts geneigt ist, auf den aufgestemmten rechten Ellenbogen stützend. Mit dem linken Arm umfängt er — nicht ohne eine gewisse würdige Zurückhaltung — die zarte Mädchengestalt, die halb auf einem schmalen, von ihm freigelassenen Plätzchen des Erdhügels sitzt, halb an seine pelzbewachsenen Schenkel angelehnt ist. Es liegt ein unsagbar keuscher Liebreiz in der zierlichen Erscheinung der schlanken Kleinen, die mit der Rechten nur wenig von ihrem fast noch kindlichen Gesicht verdeckt, mit einer Bewegung, als wische sie soeben die letzte Thränenspur aus dem halb niedergeschlagenen Auge. Ruht auch noch der Ausdruck der Klage auf den schwellenden Lippen mit den ein wenig herabgezogenen Mundwinkeln, so erkennen wir doch klar, wie willig sie dem vernünftigen Zuspruch des bösartigen Gesellen lauscht, der sich in die Rolle eines väterlichen Freundes und Beschützers bis zur eigenen inneren Überzeugung hineingelebt hat. Die solchergestalt zum Ausdruck gelangende Reinheit der Empfindung erhöht die Freude an der vollendeten Durchbildung der Formen einerseits des derben muskulösen Waldgottes, andererseits der knospenden Jungfrauengestalt, deren vom Oberkörper niedergeglittenes Gewand sie nur von den Hüften abwärts bis zu den Knöcheln weich anschmiegend umhüllt.

Bei dem damaligen Stande der Berliner Bildhauerkunst, die ganz unter dem Einflusse Rauch's schuf, bedeutete das Erscheinen der Begas'schen Gruppe „Pan und Psyche" nichts Geringeres als die volle Rückkehr zur Wahrheit und Natur. Aller falsche Regelzwang ist abgestreift; bindend bleiben nur die ewig gültigen Gesetze des organischen Lebens und jenes künstlerische Schönheitsgefühl, das undefinirbar ist, weil es in jedem besonderen Falle eins ist mit der echt künstlerischen Persönlichkeit, und somit innerhalb der großen Summe der Erscheinungen sich so mannigfaltig darstellt, wie das Spiel der Individualitäten.

Indem der geborene Künstler seinem Schönheitsgefühle gehorcht, empfindet er keinen Zwang, sondern vielmehr ein freies, beglückendes, schöpferisches Sichgehenlassen. Wo dieser lebendige Quell gesprudelt hat, dieser ureigene innere Drang in dem Werke eines formgewandten Künstlers zum vollendeten Ausdruck gelangte, da ist dem Kunstwerke jene wunderbare Gewalt verliehen, die den Sinn des empfänglichen Beschauers unwiderstehlich fesselt. Mit solcher Gewalt wirkte die Gruppe „Pan und Psyche", die eine mächtige Bewegung namentlich auch innerhalb der jüngeren Künstlerschaft hervorrief, deren Kreise sie zur Nacheiferung auf den neu erschlossenen Bahnen sinniger, naiver Beobachtung und Wiedergabe der unerschöpflich reichen Natur entflammte.

Mit einem Schlage berühmt geworden, wurde der in seine Heimat zurückgekehrte Schöpfer der Gruppe nunmehr mit Ausführung einer in Sandstein herzustellenden kolossalen Bekrönungsgruppe für die von Hitzig neu erbaute Börse, eine Borussia als Beschützerin von Handel, Ackerbau und Gewerbe, beauftragt. Daneben schuf er treffliche Porträtbüsten des vormaligen Reichskriegsministers General Peucker und Ferdinand Lassalle's, namentlich aber eine neue Gruppe „Faunenfamilie", in der wieder sein eigenstes Künstlernaturell

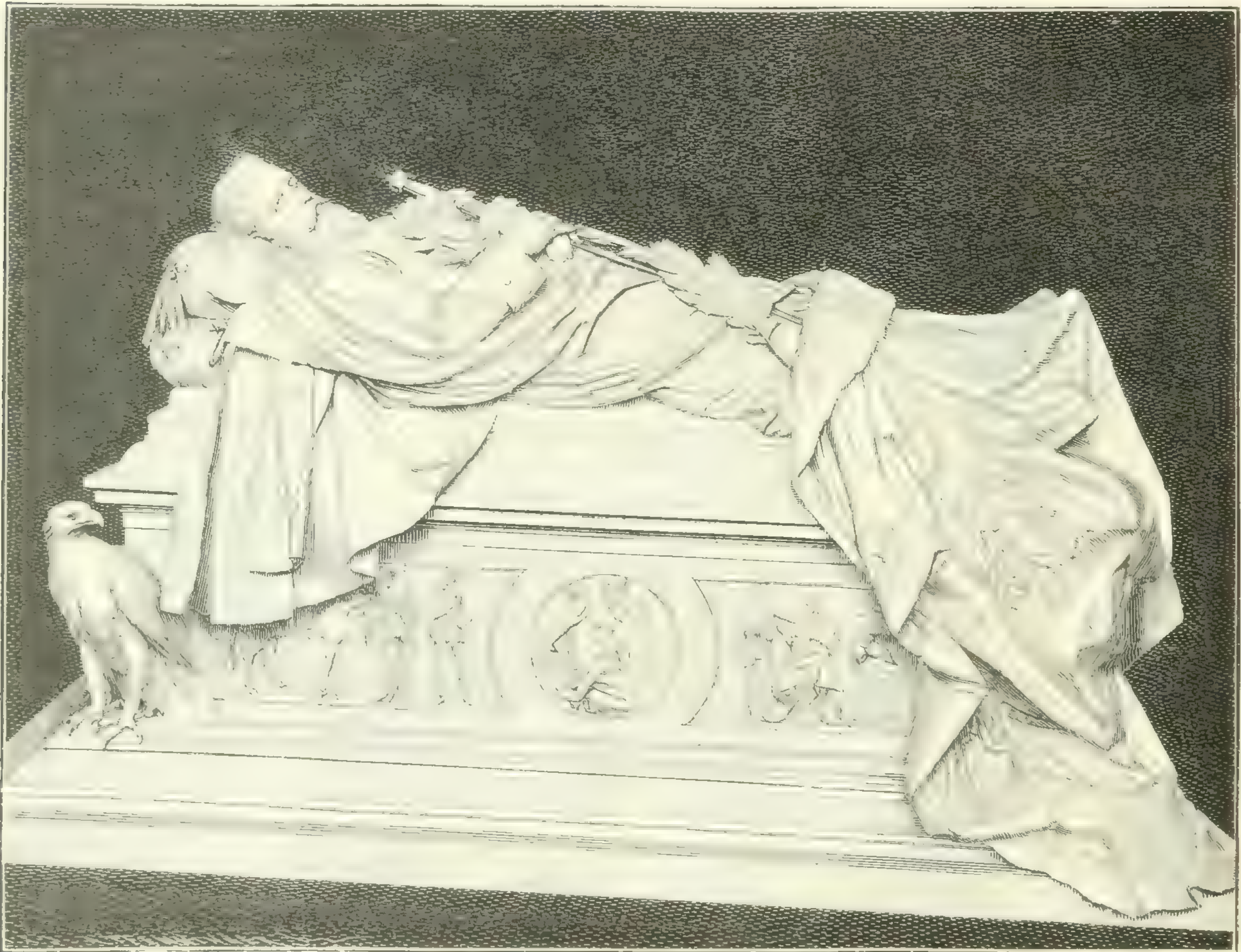
zum erfrischenden, formvollendeten Ausdruck gelangte. Der derbe Halbgott hat seine beiden Hände mit der Pansflöte, auf deren orgelartig zusammengestellten Pfeifen er augenscheinlich soeben sein Liedchen geblasen hat, in den Schoß sinken lassen und wendet Gesicht und Blick mit glücklichem Lächeln dem munteren Kleinen zu, den das in jugendlicher Üppigkeit blühende Weib, zur Rechten des Gatten auf der natürlichen Rasenbank sitzend, voll strahlender Mutterfreude auf den Schultern wiegt.

Während Begas mit diesen Arbeiten beschäftigt gewesen war, hatte der Großherzog von Sachsen-Weimar seinen lange genährten Lieblingsplan, der die Errichtung einer Kunstschule in seiner Residenzstadt betraf, der Verwirklichung entgegengeführt. *Graf Kalckreuth* wurde zum Direktor der neubegründeten Anstalt ernannt und mit Berufung des Lehrerkollegiums beauftragt. Dabei wurde das Hauptaugenmerk auf jugendliche Kräfte gerichtet, von deren Tüchtigkeit und Frische man sich eine fröhliche Förderung des Unternehmens versprach. Zum Professor der Bildhauerei ward Reinhold Begas ausersehen. Als er, dem ehrenvollen Rufe folgend, zu Anfang des Jahres 1860 nach Weimar übersiedelte, fand er dort unter den neuen Kollegen *Arnold Böcklin,* mit dem er schon von Rom her innig befreundet war, und *Franz Lenbach,* den Jüngsten unter allen, den die Empfehlung seines Meisters Piloty ins Weimarische Professoren-Kollegium gebracht, und der nunmehr der Dritte im Begas-Böcklin'schen Freundschafts-Bunde ward. Die Geistes- und Strebensverwandten schlossen sich um so enger aneinander, je weniger das, was sie um sich her fanden, ihnen zuzusagen vermochte. Nicht von allen Seiten kam man ihnen in Weimar freundlich entgegen.

Als der Großherzog vor Jahr und Tag mit seinem Kunstschulenplan an den Weimarischen Altmeister *Preller* herangetreten, war er bei diesem auf Widerspruch gestoßen, der in Preller's Abneigung gegen die Akademieen als solche begründet lag. Daraufhin war der Meister der Odyssee in dieser Angelegenheit nicht mehr befragt worden; vielmehr fügte sich's so, dass die Kunstschule während seiner Abwesenheit ins Leben trat, indem er im September 1859 nach Italien aufgebrochen war und erst im Juli des folgenden Jahres zurückkehrte, zu welcher Zeit er die neu begründete Anstalt in vollem Gange fand. Preller konnte nicht anders als sich dadurch gekränkt fühlen; mit ihm *Genelli*, der ein Jahr zuvor auf Einladung des Großherzogs seinen Wohnsitz nach Weimar verlegt hatte. Die beiden älteren Künstler zogen sich vornehm auf sich zurück, und mit ihnen betrachtete die wohl nicht die Mehrzahl darstellende, aber keinenfalls einflusslose Zahl ihrer Freunde und Verehrer die an der Kunstschule lehrenden jüngeren Kräfte als unliebe Eindringlinge. Es fehlte in beiden Lagern nicht an solchen, die diese Gespanntheit verschärften, indem sie die feindselige Gesinnung der Gegenpartei in den übertriebensten Farben einer niedrigen Gehässigkeit zu schildern suchten. Solche Zustände konnten nicht dazu dienen, den in Weimar neu Eingezogenen den Aufenthalt besonders angenehm zu machen. Indes wären diese Unliebsamkeiten für sich allein wohl schwerlich mächtig genug gewesen, den Neuberufenen ihren Aufenthalt ganz zu verleiden. Junge Vollkraft lässt sich durch den Widerstand der Älteren, zumal wenn er immerhin ein mehr passiver als aktiver ist, wie es hier in Wirklichkeit der Fall war, nicht leicht zurückschrecken, sondern fühlt sich viel eher dadurch zu um so kühnerem Vordringen angespornt. Was aber wie ein Alp auf unserer Künstler-Trias lastete, das waren die in der kleinen Residenz an der Ilm herrschenden engen Verhältnisse, die den emporringenden Kräften keinen Raum zur Entfaltung ihres Flügelschlages gewährten. Die Stätte, wo ein Goethe gelebt und gewirkt, ein Schiller seine hinreißenden Werke geschaffen, hatte ihnen in hohem Grade verlockend und vielversprechend geschienen. Nunmehr sagten sie sich: „Ja, für einen Denker, einen Dichter mag diese idyllische Ruhe ganz willkommen und angemessen sein; — der formgestaltende Künstler bedarf Anregung und Förderungen anderer Art, die ihm hier völlig versagt sind.“ Die Neu-Eingezogenen sahen sich zu sehr isolirt, zu sehr mit Misstrauen anstatt mit freundlichem Entgegenkommen behandelt, als dass sie sich hätten berufen und begeistert fühlen sollen, der im Niedergang begriffenen Stätte einen Schein des alten Glanzes zurückzuerobern. Vielmehr empfanden sie die Missstände, von denen sie sich umgeben sahen, so drückend wie möglich und hegten bald keinen andern Gedanken eifriger als den, ihrem neuen Aufenthaltsort, der ihnen wie ein Gefängnis erschien — je bälder, je lieber — zu entfliehen. „Am ersten Oktober in Rom!“ Auf diesen Wahlspruch stießen unsere drei jungen Professoren an, als sie im Sommer 1861 bei einer Flasche Wein beisammen saßen. Es war das ein Ausdruck ihrer heißesten Wünsche, der in einer Art von Galgenhumor sich Bahn brach, obwohl für eine Aussicht auf Erfüllung noch nicht die geringste thatsächliche Grundlage vorhanden war.

Um diese Zeit hatte sich Begas mit einem ziemlich umfangreichen Modell an der Konkurrenz für das Reiter-Denkmal beteiligt, das die Stadt Köln dem König Friedrich Wilhelm III. zu errichten gedachte. Seine Darstellung zeigt den Monarchen auf einem kräftigen, an die Pferde der altrömischen Plastik erinnernden Rosse sitzend, einen Lorbeerkranz um das unbedeckte Haupt geschlungen und über die linke Schulter einen Hermelinmantel geworfen, der in seinem breiten, schwerstofflichen Faltenwurf über Seite und Rücken herabwallt, wogegen an der rechten Seite der Figur die zeitgemäße Militär-Uniform zu Tage tritt. Auf diese Weise ist der Porträtwahrheit und dem charakteristischen Zeitkostüm im wesentlichen Rechnung getragen, während

andererseits durch die kleinen, leicht zu rechtfertigenden Freiheiten, die sich der Künstler in der angedeuteten Richtung erlaubte, die trockene Alltagskopie vermieden ist und die unkleidsame Tracht sich in zwangloser Weise künstlerisch veredelt zur monumentalen Würde erhoben zeigt. Das an seinen vier Seiten mit Flachreliefs gezierte Postament ist weder sehr hoch noch sehr breit, gewährt aber durch eine weitvorspringende Deckplatte der Reiterstatue gleichwohl eine in wohl-



Sarkophag Kaiser Friedrichs im Mausoleum bei der Friedenskirche zu Potsdam von R. BEGAS.

thuender Weise reichlich bemessene Bodenfläche. Diese vorspringende Plinthe wird an jeder ihrer vier Ecken von zwei kraftvollen, nur um die Lenden mit Pelzwerk umgürteten Germanen als Repräsentanten der damaligen acht preußischen Provinzen auf den Schultern getragen. Jeder Ecke entsprechend zeigt der drei Stufen hohe Unterbau einen bedeutenden Vorsprung, auf dem ein gewaltiger Löwe ruht, und jedem dieser Wüstenkönige sind in gefälliger, zwangloser Anordnung einige beziehungsreiche und zugleich dekorativ wirkende Attribute beigegeben.

In gerechter Würdigung der gewaltigen Wirkung des schöngegliederten Ganzen erkannte man diesem Entwurfe, der später dem Museum Wallraf-Richartz in Köln einverleibt wurde, den ersten Preis zu. Die Ausführung wurde gleichwohl einem andern Konkurrenten, dem Kölner Stadtkinde Karl Bläser, übertragen. Immerhin aber hatte Begas in dem ausgesetzten ersten Preise von dreitausend Thalern eine Errungenschaft zu verzeichnen, die gerade jetzt eher als zu irgend welcher andern Zeit dazu angethan war, ihn nach Möglichkeit über den Kummer, dass er seinem mit ganzer Hingabe geschaffenen Entwurfe nicht die monumentale Vollendung erteilen durfte, hinwegzuheben. Sein Herz jauchzte auf bei dem Gedanken, dass ihm nunmehr die äußeren Mittel geboten waren, die es ihm ermöglichten, dem so rasch als peinlich drückend empfundenen Joch zu entrinnen. Knall und Fall brach er seine Beziehungen zur Weimaraner Kunstschule ab und begab sich in dem Augenblick, da er sich im thatsächlichen Besitz der dreitausend Thaler sah, auf den Weg nach Italien. Das war das entscheidende Signal auch für Böcklin und Lenbach. Ohne sich lange zu besinnen, rissen auch sie

sich mit gewaltsamem Ruck aus ihren Stellungen los, und so fand das Spätjahr 1861 die drei Freunde in der That wiedervereinigt an den klassischen Ufern des Tiber.

Als nächste bedeutsame Leistung unseres Künstlers haben wir sein Konkurrenzmodell für das Schillerdenkmal in Berlin zu verzeichnen, mit dessen Ausführung er im Jahre 1863 als Sieger in dem betreffenden Wettstreit beauftragt wurde. Sein plastischer Entwurf zeigte im wesentlichen bereits dieselbe Gliederung, wie wir sie an dem ausgeführten Monumente sehen. Nur die Gestalt des Verherrlichten selbst war eine wesentlich andere und dabei bedeutend bessere, als sie in der Marmorausführung geworden ist. Der Blick des lockenumwallten Angesichts ist nach oben gerichtet. Die Rechte hält einen Griffel, bereit, die Inspirationen der göttlichen Muse auf die Tafel niederzuschreiben, die der in langsamem Vorschreiten begriffene Poet mit der Linken gegen die Hüfte des Standbeins gestützt hält. Gleichwohl wurde diese Auffassung, — die ein knappes Jahrzehnt später von Johannes Schilling bei seinem Schillerdenkmal für Wien in ganz ähnlicher Weise zur Anwendung gebracht und mit vielgepriesenem Erfolge durchgeführt worden ist, — damals so lange bekrittelt und bemängelt, bis man an maßgebender Stelle dahin gelangte, mit Entschiedenheit eine andersgeartete Haltung der Hauptfigur zu fordern. Das war es, was dem Denkmal verderblich wurde. Reinhold Begas ist eine jener Künstlernaturen, die aus der vollen Begeisterung heraus gestalten. Vor ihrem innern Auge steht das Bild dessen, was sie zu schaffen gedenken, in zwingender, greifbarer Gestalt. Seherartig müssen sie verkünden, was sie erschaut und wie sie es erschaut.

In den Jahren, während welcher dieses Werk sich aus dem Marmorblock heraus zu entwickeln hatte, konnte selbstverständlich der schöpferische Sinn des Künstlers, den es zu neuen Gestaltungen drängte, nicht rasten. Durch die mannigfachen künstlerischen Anregungen von Paris, dem er inzwischen einen Besuch abgestattet, durch das Glück, das er in Schließung des Ehebundes mit einem geliebten Weibe fand, sowie durch mehrfach sich wiederholenden zeitweiligen Aufenthalt in Rom doppelt und dreifach begeistert, schuf Begas zunächst jene herzige Gruppe, zu der ein Lied des Pseudo-Anakreon den unmittelbaren Anknüpfungspunkt bot. Wer erinnerte sich nicht mit Vergnügen der niedlichen Verse:

Ἐρως ποτ᾽ ἐν ῥοδοισι
Κοιμωμενην μελισσαν
Οὐκ ειδεν . . . . .

Venus, auf natürlicher Rasenbank sitzend, über die ein abgeworfenes Gewandstück gefällig herabhängt, umfängt mit mütterlicher Zärtlichkeit den vor ihr stehenden Knaben. Der zu ihrem Schoße geflüchtete Kleine lehnt sein Köpfchen rückwärts gegen die Brust der Mutter, mit dem Rücken der rechten Hand die verwundete Stelle des linken Ärmchens reibend. Das Kinn der liebevoll sich über ihn hinneigenden Mutter berührt den üppig gelockten Krauskopf des Kleinen, während ihre Rechte weich sein Kinn erfasst, als wollte sie sein verzagendes Köpfchen emporrichten und ihm von oben in die großen Kinderaugen blicken. Auf ihrem freundlichen Antlitz liest man die Worte sanften Zuspruchs und mütterlicher Mahnung, während es über das kläglich dreinschauende Gesichtchen des Kleinen mit den herabgezogenen Mundwinkeln und der halb schmerzlich, halb trotzig aufgeworfenen Unterlippe hinzuckt wie das plötzliche Aufdämmern eines leisen Schuldbewusstseins.

In Rom entstand sodann auch jene jungfräuliche Gestalt einer soeben dem Bad Entstiegenen, die damit beschäftigt ist, sich abzutrocknen. In leicht niedergebeugter Stellung hält sie mit der Linken das Ende eines Leinentuches, indem sie es sanft an den Körper unterhalb der rechten Brust andrückt. Das von da niederwallende Tuch hat sie mit der nach abwärts gestreckten Rechten erfasst, um damit den etwas vorgesetzten rechten Unterschenkel trocken zu reiben. Eine gewinnende Anmut liegt in dieser Bewegung, die ganz schlicht und anspruchslos der Natur abgelauscht zu sein scheint.

Daneben schuf Begas zunächst die gemütlich klassisch-idyllische Gruppe des Pan, der einen nackten Knaben im Flötenspiel unterweist. Dann folgte die bronzene Brunnenfigur eines ebenfalls nackten Knaben, der mit beiden Händen eine zweihenkelige Urne hält, die auf seinem ein wenig vorgeneigten Kopfe ruht, so dass sich das Wasser daraus in einem breiten Strahl ergießt, den sein Blick wohlgefällig beobachtet. Das nächste Werk ist jene junge Mutter, die mit ihrem kleinen Liebling spielend niedergekniet ist, um das Kind über ihren Rücken herauf klettern zu lassen. Dabei hat sie ihm beide Hände gereicht und schaut, den Kopf in den Nacken zurückwerfend, dem auf der Höhe ihrer Schulterblätter angelangten Kleinen mit dem Ausdruck strahlenden Mutterglücks in die fröhlichen Kinderaugen. Es liegt eine kokette Grazie in dieser Bewegung, die gleichwohl ganz naturgemäß entwickelt ist. Auf ein paar Medaillonreliefs in zarter Marmordurchbildung: Venus mit Amor und ihren Tauben, und Ganymed mit Amoretten, folgt sodann eine zweite dem Bad Entstiegene von überaus reizvoller Bewegung. Während jene erste, in voller Harmlosigkeit ganz mit sich und ihrer augenblicklichen Aufgabe beschäftigt, den Eindruck epischer Ruhe macht, tritt hier ein mehr dramatisches Motiv hinzu. Die junge Schöne, die sich auf einem schmalen, natürlichen Sitze niedergelassen, hat augenscheinlich soeben ein Geräusch vernommen, als nahe jemand dem Orte, an dem sie sich unbelauscht geglaubt. Den Kopf zurückwendend, späht sie nach der Veranlassung des unwillkommenen Geräusches und fasst zugleich mit beiden Händen das breit entfaltete Tuch, das sie

über ihren Rücken gespannt hält, fester um, falls sich ihre Besorgnis bestätigt, im nächsten Augenblick ihre jungfräuliche Gestalt vor den zudringlichen Blicken unberufener Lauscher zu verhüllen. Daraus ergiebt sich nun ein so belebtes Spiel der weich geschwungenen Linien und Formen, eine so harmonische Rundung der Gesamtheit, dass dieses Motiv als eines der glücklichsten bezeichnet werden muss, das ein Talent von der Art des Reinhold Begas erfinden konnte. Um die Erscheinung bis auf den letzten ihrer Teile plastisch zu beleben, maskirte der Künstler den Ruhesitz seiner Schönen, der an sich kein bildnerisches Motiv geboten haben würde, teils durch das herabwallende Tuch, teils durch ein am Boden stehendes vasenförmiges Salbengefäß, dessen Relieffries in beziehungsvoller Weise eine an schilfumwachsenem Ufer spielende und sich in der gemäßigten Art harmlosen Zeitvertreibs balgende Kinderschaar darstellt.

Kindergruppen waren es auch, mit denen Begas in der nächsten Folgezeit sich beschäftigte. In erster Linie brachte er solche an einem palmbaumartig gestalteten Kandelaber an, den er für das Treppenhaus eines Berliner Kunstfreundes ausführte, und für die Villa eines andern schuf er sodann zwei Gesimsgruppen, in denen die Musik und die bildende Kunst durch Kinder veranschaulicht werden, die sich mit der einen und der andern in einer naiv-altklugen Weise beschäftigen. In Arbeiten wie der letztgenannten bekundet Begas ebensosehr seine bedeutende natürliche Begabung für eine leicht hingeworfene architektonisch-dekorative Behandlung, wie er durch eine Reihe früherer und späterer Werke bewiesen hat, mit welcher Feinheit er die Formen bis auf das Äußerste durchzubilden versteht.

Für sein eigenes Heim, das er sich in einer jener angenehmen friedlichen Villenstraßen am südwestlichen Rande des Berliner Tiergartens erbaut und mit echt künstlerischer Anmut und Behaglichkeit eingerichtet hat, schuf er sodann in jenem zarten Flachrelief, als dessen Meister er sich wiederholt bekundet hat, einen Fries, der sich ebenfalls aus liebevoll beobachteten und in feine geistreiche Beziehungen zu dem Thun und Treiben der Erwachsenen gebrachten Kinderscenen zusammensetzt.

Mittlerweile hatte Begas bereits eines seiner eigenartigsten und interessantesten Werke in Angriff genommen, dessen Ausführung in dauerndem Material leider durch äußere Hemmnisse unterbrochen werden sollte. Strousberg hatte für seinen im Feldzuge gegen Frankreich gefallenen Sohn ein Grabmal bestellt, und unser Künstler war mit voller Hingebung an diese Aufgabe gegangen. Sein vollendetes Hilfsmodell zeigt uns, in welchem schönen Sinne er sie zu lösen gedachte. Hingestreckt auf eine Art truhenförmiger Bahre, deren Füllungen mit zart reliefirten Ranken von Winden und Kornähren arabeskenartig geschmückt sind, liegt leicht verhüllt der Jüngling, der im Kampfe für das deutsche Vaterland die Todeswunde erhalten hat. Sein Haupt mit den geschlossenen Augenlidern ruht im Schoße einer ernsten Frau, die sich am Rande seines Pfühls niedergesetzt hat und mit der Linken sanft und ruhig sein Lockenhaupt umfängt, während ihre Rechte seine schlaffe Hand ein wenig emporhebt, wie um nach seinem Pulse zu fühlen. Der still resignirte Ausdruck, mit dem sie dabei auf die Züge des jungen Mannes niederblickt, lässt uns erkennen, dass dieser Puls bereits stille steht. Zu Füßen der Bahre sind zwei kleine nackte Knaben herangetreten, um das Totenbett des jungen Kriegers mit Lorbeerkränzen und Rosen zu schmücken. Die gemessene Schönheit des Aufbaues, die Weichheit der sanft und ruhig bewegten Linienführung entsprechen dem seelischen Ausdruck des Grabmals, das rührend und trostreich zugleich erscheint. Schon hatte man begonnen, aus dem für die Ausführung beschafften Marmorblock den künstlerischen Kern im strengen Anschluss an das geschilderte Modell herauszuarbeiten, da brach das Haus Strousberg zusammen, und in Folge davon musste auch das Monument unausgeführt bleiben.

Statt dessen führte Begas nunmehr seinen Merkur für die Berliner Börse aus, dem er einen nicht undeutlich ausgesprochenen Anklang an semitische Züge lieh. Der handelbeschirmende Gott mit den beschwingten Sohlen zählt scharf berechnenden Blicks mit der Rechten Geldstücke in einen breitgeöffneten ledernen Beutel, den er mit der Linken gegen die Hüfte gedrückt hält.

Vermutlich während der Beschäftigung mit dieser Statue keimte in Begas der Gedanke, den Götterboten noch ein zweites Mal und zwar als den Träger der zarten Psyche darzustellen. Hatte er in dem Standbilde für die Börse dem handeltreibenden Gott ungeachtet der Jugendlichkeit, die im Antlitz und in der Weichheit der Muskulaturen zum Ausdruck gelangt, eine gewisse behäbige Fülle und Breite der Körperentwickelung verliehen, so gab er ihm für die neue Gruppe unter Beibehaltung der wuchtig in die Breite gehenden Anlage männlich gereiftere Formen und eine athletischere Muskeldurchbildung. Vermöge solcher Ausstattung sagt uns sein Anblick um so überzeugender, dass es ihm ein Leichtes sein müsse, die im Vergleich zu ihm ätherisch erscheinende Mädchengestalt durch die Lüfte dahin zu tragen. Hinter ihm, der sich ein wenig ins Kniegelenk niederbeugt, steht Psyche etwas erhöht auf einem kleinen Felsblock und reicht ihre zarte Rechte nicht ohne eine gewisse jungfräuliche Schüchternheit dem jugendkräftigen Gott, der mit in den Nacken geworfenem Kopfe nach ihr zurückblickt und im Begriff ist, sie mit der Linken sicher und bequem zugleich zu fassen. Es giebt wenige plastische Gebilde, bei denen das leichte Emporstreben so elastisch ausgedrückt, das Gefühl der Schwere so nahezu ganz aufgehoben erscheint wie bei dieser Gruppe.

Während ihre Marmorausführung in der Berliner Nationalgalerie (s. die Abb. S. 136) von Gehilfenhand vorbereitet wurde, modellirte Begas, dessen rege Künstler-

phantasie seiner gestaltenden Hand wenig Rast gestattet, bereits eine neue Gruppe, die dramatisch bewegteste unter seinen Schöpfungen. Es ist eine Episode aus dem Raub der Sabinerinnen. Ein nackter Römer in jungen Mannesjahren, dessen von Vollbart und kurzgelocktem Haupthaar umrahmtes Antlitz der reichgeschmückte Helm stattlich überragt, trägt, in scharfem Laufe dahinstürmend, ein junges schönes Weib, das er mit nervigem Arme mitten um den Leib gefasst hält. Jede seiner Muskeln ist in gedrungener Thätigkeit, jede Sehne gespannt, jede Ader geschwollen. Bedarf er doch seiner ganzen Kraft, um der verzweifelnd Widerstrebenden Herr zu werden. In fast horizontaler Lage über dem Oberschenkel seines weit ausschreitenden rechten Beines hingeworfen, sucht sie vergeblich für ihre in der Luft schwebenden Füße Boden zu gewinnen. Mit krampfhaft zusammengekrallten Fingern strebt ihre Linke aus dem Arme des Mannes, der sie mit nahezu raubtierähnlichem, eisernem Griff umfasst, sich loszuringen; ihrer Rechten aber ist es gelungen, den Entführer an der Gurgel zu packen, und nun würgt sie ihn trotz der Gegenwehr seines niedergedrückten Kinnes so gewaltig, dass seine Züge sich verzerren, seine rollenden Augen fast aus den Höhlen zu treten beginnen. Aber die fest aufeinander gebissenen Zähne, die zwischen seinen geöffneten Lippen hervorblitzen, verraten die ganze unbezwingliche Energie seines markigen Widerstandes. Sie indes hat den nach Hilfe schreienden Mund weit aufgerissen; ihr Hals ist gebläht von der Fülle der tonerzeugenden Luft, die aus ihm hervorgestoßen wird, und ihr zur Hälfte gelöstes Haar flattert herabhängend im Winde.

Der ganze Charakter dieser Gruppe widerstrebte aus äußeren und inneren Gründen einer Ausführung in Marmor und bedingte vielmehr eine solche in Bronzeguss; ein Grund mehr, um den Künstler von einer vertieften Durchbildung der geöffneten Mundhöhle abzuhalten. Die in der Natur durch Farbe und Transparenz belebte Mundhöhle würde in dem spröden schweren Metall viel zu dunkel und dadurch hässlich gewirkt haben.

Nächstdem beteiligte sich Begas abermals an zwei Konkurrenzen. Die eine betraf die Humboldtdenkmäler für Berlin, die andere das Liebigdenkmal für München. In beiden Fällen ging er von dem leitenden Grundsatze aus, neben der naturgemäß gebundenen Porträtdarstellung der Gefeierten einen genügenden Spielraum für frei künstlerische Gestaltungen zu gewinnen. Ein abgesagter Feind jener hohen, schwerfällig wirkenden viereckigen Postamente, die ungebührlich viel Raum für sich in Anspruch nehmen und treffend genug mit Öfen verglichen werden, stellte er seinen Justus von Liebig auf einen verhältnismäßig niedrigen Sockel, dem er eine um so reichere Umgebung gesellte. An der Vorder- und Rückseite des Sockels brachte er je einen Löwenkopf als Wasserspeier an, unterhalb dessen ein Becken in Muschelform von liegenden Delphinen getragen wird. Auf den breiten Stufen aber, die zu diesem Monument emporführen, ließ Begas ein reiches Leben sich entfalten. Einerseits charakterisirte er die Landwirtschaft, die durch den berühmten Chemiker so vielfache wissenschaftliche Förderung gefunden, durch einen leichtgeschürzten Ackersmann, der sich auf seinen Pflug lehnt, und durch Kinder, die sich mit reichlich umher lagernden Feldfrüchten zu schaffen machen; andererseits symbolisirte er die Chemie selbst durch eine Frauengestalt und durch Putten, die emsig mit der Anwendung von Retorten, Mörsern und ähnlichen pharmaceutischen Geräten beschäftigt sind.

Bei den Skizzen für die Humboldtdenkmäler vermied er um des für die plastische Darstellung wenig dankbaren Zeitkostüms willen die Statuenform ganz und ersetzte sie durch Kolossalbüsten, die, auf hohe schmale Sockel gestellt, einen hermenartigen Charakter erhielten. Zu Seiten dieser beiden Sockel stehen hier ein Jüngling mit hoher brennender Fackel, der begeistert zu Wilhelm von Humboldt aufblickt, — da eine liebliche Jungfrau, die mit anmutvoller Bewegung einen Lorbeerkranz emporhebt, um das Haupt Alexanders damit zu schmücken. Auf den Stufen, die zu diesen emporragenden Teilen der Monumente führen, sitzen sodann zwei Frauengestalten. Die eine, zu Wilhelms Füßen, betrachtet aufmerksam eine von ihrer Linken gehaltene Schreibtafel, als überlese sie prüfend eine soeben dort gemachte Aufzeichnung; die zu Alexanders Füßen Sitzende aber ist tief versunken in das Lesen eines auf ihrem Schoße ruhenden Folianten.

Die herkömmliche Zusammensetzung der Kommissionen aus einem kleinen Teil von Künstlern oder wahrhaft Kunstverständigen und einer erdrückenden Mehrheit von Verwaltungsbeamten, Vertretern der abstrakten Wissenschaften und ähnlichen Männern, deren Kunstsinn auch im günstigsten Fall nicht über die Schranken des Altherkömmlichen hinauszureichen pflegt, verhinderte, dass eigenartige Gestaltungen, wie die geschilderten es sind, für die Ausführung genehmigt wurden. Begas erhielt zwar den Auftrag, ein Monument Alexanders von Humboldt auszuführen, aber es wurde eine sitzende Statue auf viereckigem Sockel verlangt im genauen Anschluss an die Verhältnisse des von Paul Otto entworfenen und diesem zur Ausführung übertragenen Monumentes für Wilhelm von Humboldt. Da konnte denn das Ergebnis unmöglich ein viel erfreulicheres werden, als es bei dem Schillerstandbilde der Fall gewesen war. Die Fähigkeit, sich mit Glück den als Kanon hingestellten Ideen Anderer anzuschmiegen, findet sich nicht bei einer so eigenartigen Schöpferkraft wie die Begas'sche es ist.

Freieren Spielraum erhielt sie, als der Künstler für die Reichsbank den Reichtum zu versinnbildlichen hatte. Er that dies durch die Gestalt eines üppig schönen Weibes in leicht gegürteter Gewandung, das den rechten

Fuß auf eine Erdkugel gesetzt hat und aus einer zierlich im Geschmack der Renaissance durchgebildeten Kassette, die in der Linken ruht, eine Perlenschnur hervorzieht. Das Haupt der stattlichen Frau, dessen üppiger Haarwuchs geschmackvoll angeordnet und von Blumen durchflochten ist, wendet sich mit lebhaftem Ausdruck zur Seite, als stehe dort eine Person, der sie ihre Schätze zu zeigen und wohl auch, wie ihr wohlwollender Gesichtsausdruck zu vermuten nahelegt, das eine oder andere davon freigebig mitzuteilen im Begriff sei.

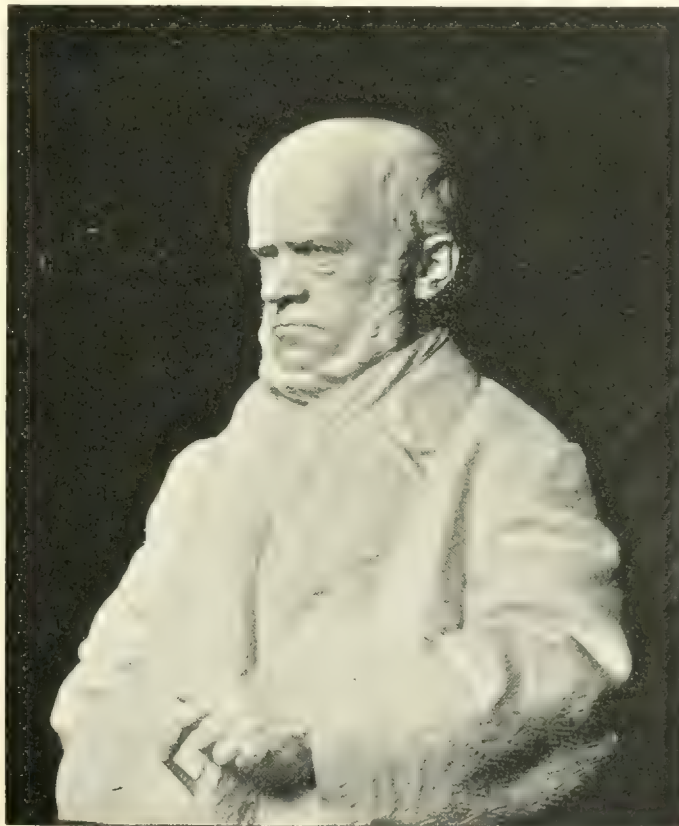
Ganz unseres Meisters eigenstem Ideenkreise entstammt sodann die Gruppe Kentaur und Nymphe, die im Gipsmodell auf der großen Berliner Kunstausstellung im Herbst 1881 zum ersten Male vor die Öffentlichkeit trat. Der von Begas in seinen Werken schon mehrfach betonte und für die plastische Kunst in der That so überaus dankbare Gegensatz zwischen derber Fülle und jungfräulicher Zartheit findet hier eine ganz besonders lebendige Verkörperung. Der Kentaur, eine von Kraft und Lebenslust strotzende Erscheinung, hat seine Hinterbeine so tief ins Knie gebeugt, dass der dichte langherabwallende Pferdeschweif bei seiner fröhlichen Bewegung breit den Boden fegt. Auf diese Weise hat er es der zarten Nymphe, die er beschwatzt hat, einen lustigen Ritt auf seinem Rücken zu unternehmen, möglichst leicht gemacht, diesen breiten Pferderücken zu besteigen. In der befangenen Bewegung, mit der sie dies anstrebt, gelangt die Ungeschicklichkeit des ersten Versuchs, die gleichwohl von der angeborenen unbewussten Anmut durchdrungen wird, zu entzückendem Ausdruck.



Merkur und Psyche. Marmorgruppe von R. BEGAS.

Neben diesen Werken größeren Umfangs hatte Begas eine Reihe von sprechend individualisirten Porträtbüsten geschaffen. Darunter sind zunächst diejenigen seines Taufpaten und ersten Lehrers Ludwig Wichmann und Adolph Menzel's zu nennen. Letztere, die den merkwürdigen Charakterkopf mit der gewaltigen Stirn, den tiefliegenden, scharfblickenden Augen und dem durch die etwas vorgeschobenen Lippen eigenartig verstärkten Ausdruck sinnender Beobachtung in vollkommener Treue wiedergiebt, geht über die einfache Büstenform hinaus und wird zur Halbstatue, die den mit schlichtem Hausrock bekleideten Körper in der Hüftgegend glatt abgeschnitten erscheinen lässt. Begas fühlte sich zur Wahl dieser an sich etwas seltsam erscheinenden Form augenscheinlich dadurch hingedrängt, dass er den kleinen Mann von der großen Bedeutung, die sich der unscheinbaren Natur zum Trotz auch in seinem Äußern energisch ausspricht, eingehender charakterisiren wollte, als es durch den Kopf allein möglich gewesen wäre. Da er diesen Zweck vollkommen erreicht hat, muss der ausnahmsweisen Ge-

staltungsart für diesen besonderen Fall ihre Berechtigung zuerkannt werden. (S. die Abbildung.) Daran reihen sich sodann die Büsten einiger Damen aus der Berliner Gesellschaft. Ferner verdanken wir unserem Künstler die vorzüglichen Büsten des Kaisers Wilhelm I. und des Feldmarschalls Grafen Moltke, deren feingegliederte Züge bis auf das zarteste Fältchen, bis auf die leisesten Abweichungen von der Symmetrie in der Bildung der Nasenflügel oder dem Spiele der Mundwinkel hinaus auf das Treueste und Lebensvollste wiedergegeben sind, und in denen zugleich der persönliche Geist und Charakter dieser weltgeschichtlichen Größen zum unverkennbaren Ausdruck gelangt. Nur bezüglich der Einkleidung, die Begas für seine Moltkebüste gewählt hat, müssen Bedenken geltend gemacht werden. Wenn der Künstler seiner Büste einen nach Hermenart gestalteten Sockel verlieh, so ist dies nicht minder zu billigen, als dass er diesen Sockel mit Laubgewinden, schwebenden Genien und dem Wappen des Dargestellten geschmackvoll ausstattete, und dass er die erwähnten Reliefgebilde ihrer dem Hauptteile des Ganzen untergeordneten Bedeutung gemäß in leichter skizzenhafter Weise behandelte. Verfehlt aber ist die Art, auf welcher die beiden wesentlichen Bestandteile des Werkes untereinander verbunden sind. Begas hat der Büste ein in togaähnlicher Weise angeordnetes Tuch zugeteilt und dessen Enden so weit über den Sockel herabhängen lassen, dass die Verbindung zwischen diesem und der Büste vollständig verhüllt ist. Das Tuch ist so behandelt, dass es sich der abgebrochenen Büstenform anschmiegt, die nicht die volle Schulternbreite zeigt. Dadurch nun gewinnt das Tuch den Charakter, als sei es erst nachträglich um die nackt angelegte Büste und den selbständig behandelten Sockel geschlungen worden.



Adolf Menzel. Marmorbüste von R. Begas.

Glücklicher traf Begas die entsprechende Anordnung bei seiner, mit unübertrefflicher Feinheit durchgebildeten Büste der deutschen Kronprinzessin, späteren Kaiserin Friedrich. Ihr hat er ein zartes Spitzentuch um die Schultern gelegt, das von der einen Schulter halb herabgeglitten ist, aber gleichwohl nicht anders über den Torso fällt, als es fallen könnte, wenn sich unter ihm der volle Körper befände. Das ist es, was von der Bekleidungsform jeder Büste gefordert werden muss.

Darauf beschäftigten ihn wieder Aufgaben von hervorragender Bedeutung. Sie betrafen einerseits den plastischen Schmuck des zu einer Ruhmeshalle umgewandelten Berliner Zeughauses, andererseits die Ausführung eines großen monumentalen Brunnens. Für das Zeughaus schuf er zunächst die sitzenden Kolossalgestalten zweier römischen Krieger. Sie flankiren die Wangen der stattlichen Freitreppe, die aus dem schönen Oberlichthofe nach den großen Heldensälen emporführt. Wie Hitzig bei der architektonischen Ausgestaltung des Baues mit feinem Takt und vollendetem Stilgefühl alle durch die neuen Zwecke bedingten Umänderungen und Zusätze so zu gestalten wusste, als wären sie unmittelbar aus der ursprünglichen Anlage mit einer gewissen Naturnotwendigkeit organisch hervorgewachsen, so hat auch Begas bei Ausführung jener beiden Kriegergestalten, die vermöge ihrer Stellung und Bestimmung als stumme Wächter des Treppenzugangs mit der architektonischen Anlage besonders eng verflochten sind, es verstanden, die an den plastischen Ornamenten des Zeughauses reich bethätigte Schlüter'sche Kunstrichtung voll und lebenskräftig auferstehen zu lassen. In ihren reich geschmückten Rüstungen zeigen die beiden muskulösen Söhne des Mars ganz die Art einer bereits zum Barockstil hinneigenden Hochrenaissance, aber beseelt von einer urwüchsigen Kraft, für welche die Formenfülle nicht als eine schwelgerische äußere Zuthat, sondern als ein imponirendes Ergebnis überquellender Lebenssäfte erscheint. Für die Mitte desselben Lichthofes führte er eine Kolossalstatue der Borussia in Marmor aus. Die obere Halle erhielt zwei sitzende Frauengestalten als Verkörperungen der Kraft und der Kriegswissenschaft.

An dem Monumentalbrunnen hingegen fand Begas Gelegenheit, ohne irgend welche Rücksichtnahme auf

gegebene oder seinem Werke zu gesellende Faktoren sich in voller Freiheit nach seinem eigensten künstlerischen Ermessen zu entfalten.

* * *

[1] Die ersten Vorarbeiten für diesen Brunnen gehen auf das Jahr 1880 zurück. Ohne äußere Anregung war Begas auf den Gedanken gekommen, das an monumentalen Brunnen überaus arme Berlin durch eine umfangreiche Anlage zu bereichern, die sich neben dem Wiener Donaubrunnen von R. Donner, ja selbst neben der berühmten Fontana Trevi in Rom sehen lassen konnte. Eine Anlehnung an einen architektonischen Hintergrund wie bei der Fontana Trevi war natürlich bei dem Nüchternheitssinn der Berliner, der allerdings der Ausfluss des harten Kampfes um das Leben ist, ausgeschlossen. Möglich war nur ein Freibrunnen, und da die Errichtung des Steindenkmals auf dem Dönhoffsplatz die Beseitigung des dortigen Springbrunnens, der sogenannten „wilden Katz“, veranlasst hatte, dachte Begas in seinen Träumen zunächst an jenen Platz. Es gelang ihm auch, nachdem er ein Gipsmodell in kleinem Maßstabe angefertigt hatte, den Kronprinzen Friedrich Wilhelm, der ihm gleich seiner Gemahlin schon nach seinen ersten großen Erfolgen volles Verständnis seines Wollens gezeigt hatte, für die Ausführung des Brunnens zu interessiren. Aber die Lebenszeit, die dem edlen, kunstbegeisterten Fürsten bemessen war, reichte nicht hin, um auch nur den kleinsten Teil seiner hochgestimmten Pläne zu verwirklichen. Als Kaiser Wilhelm II. den Thron bestieg, folgte dem Vater ein nicht minder kunstbegeisterter Sohn, und die Gunst, die Kaiser Friedrich und seine hohe Gemahlin, die selbst eine gewandte, feinfühlende Malerin und Bildnerin in Thon ist, dem Künstler geschenkt hatte, übertrug sich auch auf Kaiser Wilhelm II. Als der Magistrat der Stadt Berlin beschloss, dem jungen Kaiser ein Huldigungsgeschenk anzubieten, glaubte er im Sinne des kaiserlichen Herrn zu handeln, indem er eine Gabe auswählte, die zugleich dem ganzen Gemeinwesen, der Verschönerung der Stadt und dem Wohlgefallen des Gefeierten zu Gute kam. Darum wurde eine Schöpfung von Begas und zugleich der Schlossplatz gewählt, auf dem täglich der Blick des Monarchen ruht, der seine Residenz in dem Schlüter'schen Bau aufgeschlagen hatte. Mit seiner gewaltigen, die Nachbarschaft niederdrückenden Fassade zu wetteifern, war nur die Kraft unseres Meisters fähig, der sich, wie kein zweiter unserer Zeit, mit der Formensprache des Barockstils vertraut gemacht hat, aber doch soviel künstlerisches Feingefühl besitzt, um allen sinnlosen Ausschreitungen aus dem Wege zu gehen und jede einzelne Figur zweckmäßig, d. h. mit Rücksicht auf den Gesamtorganismus, durchzubilden.

Der Schlossbrunnen ist in die Mitte des unregelmäßigen, sehr ungünstig disponirten Platzes gerückt worden. Er hat einen Hintergrund; aber dieser drückt ihn, und er würde ihn auch drücken, wenn er statt wie jetzt bis zum Dreizack des Neptuns 10 Meter ihrer 20 mäße. Man muss diesen Brunnen für sich, ohne den architektonischen Hintergrund, wirken lassen, und dann wird man ihm einen Platz in der Reihe der klassischen Monumentalbrunnen nicht verwehren dürfen. Seine Abstammung von ihnen ist unverkennbar. Der auf einer von vier Seecentauren getragenen Riesenmuschel thronende Neptun, die Putten, die sich im Muschelbecken tummeln oder vorsichtig über das Felsgestein nach dem unteren Becken heruntertasten, die riesigen Seethiere, Schildkröten, Schlangen, Robben, Krokodile und Hummern, die, aus dem Wasser auftauchend, an dem Felsen emporstreben, endlich die vier auf dem Beckenrande sitzenden Nymphen, die die vier Hauptströme Preußens versinnlichen — das sind alles bekannte, viel gebrauchte, konventionell gewordene Allegorieen. Aber die alten Symbole erscheinen uns hier doch ganz anders, mit gewaltigerer Lebensfülle begabt, als Schöpfungen eines Meisters, dessen kühne Phantasie sich weit über die Kleinlichkeit moderner Nachahmung erhebt. Diese sozusagen persönliche, von ihm selbst ausströmende Lebensfülle, die Begas allen seinen Werken mitgiebt, lässt niemals in dem Beschauer, selbst wenn er ein kaltprüfender Kritiker ist, die Empfindung aufkommen, dass er nur ein Nachahmer oder ein geschickter Fortsetzer der Barockkunst ist. Auch den anfänglich Widerstrebenden nimmt seine hinreißende Beredsamkeit schließlich gefangen. Er ist einer von den echten Künstlern, die an sich selbst glauben und diesen Glauben auch andern aufzwingen. In sein Inneres darf man dabei nicht einzudringen versuchen: er kann frivol, vielleicht sogar skeptisch, cynisch denken, wie sehr viele große und kleine Geister, die jahrzehntelang Berliner Luft geatmet haben. Aber seine Schöpfungen wollen unabhängig von persönlichen Stimmungen betrachtet sein.

Wie mächtig in ihm trotz gelegentlicher Neigungen zu überschwänglichen Bildungen die Flamme eines reinen Idealismus glüht, hat er am überzeugendsten in dem Grabmal Kaiser Friedrichs für das Mausoleum an der Friedenskirche in Potsdam gezeigt (s. die Abb. S. 132). Er war der erste der Berliner Bildhauer, der nach dem Vorgange Rauch's das Wagnis unternahm, die Gestalt eines in ewigen Schlaf Versunkenen auf dem Deckel eines Marmorsarkophags darzustellen. Bei seiner dramatisch bewegten Gruppe konnte er, ohne sich um den Stil zu kümmern, seinem leidenschaftlichen Naturell folgen. Hier war das Gebot, sich in Ruhe zu mäßigen, und doch wollte er darüber seinen persönlichen Stil nicht verleugnen. Es ist ihm gelungen, von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ der Antike, die Rauch in seinen Sarkophagen vertreten hatte, eine Brücke zu der wirklich oder eingebildet tieferen, modernen Empfindung

1 Der folgende Schlussteil des Artikels ist von *Adolf Rosenberg* verfasst.

zu bauen. In den Reliefs an den Langseiten des Sarkophags glauben wir das Römertum wiederzuerkennen, das Rauch und seine Schüler für den allein richtigen und würdigen Dolmetsch hoher Gefühle, Meinungen und Lehren in der plastischen Kunst hielten; aber aus der ruhenden Gestalt, deren stolze Glieder sich in Todesschlummer gelöst haben, spricht die volle Persönlichkeit des Künstlers, wenn sie auch in demütigem, pietätvollem Gehorsam gewissen Anforderungen des allgemeinen Wirklichkeitssinnes und individuellen Geschmacksrichtungen Opfer gebracht haben mag.

Da der leicht und reich schaffenden Phantasie des Künstlers eine ebenso leichte Hand gehorcht, sind in der Zeit von 1885—1896 noch zahlreiche Werke entstanden, die wir in unserer Schilderung noch nicht erwähnt haben. Wir nennen nur in kurzer Aufzählung die Büsten Kaiser Wilhelms I., des Kaisers Friedrich, dessen Bronzebüste als Kronprinz Friedrich Wilhelm das Muster für alle Feldherrenbüsten in der Ruhmeshalle des Zeughauses geworden ist, die Büsten Kaiser Wilhelms II. und des Fürsten Bismarck, den Begas als Bildhauer so typisch und klassisch gestaltet hat wie Lenbach als Maler, die genial erfundene Gruppe, die den „elektrischen Funken“ versinnlicht, und die an die herbe Größe der alten Florentiner erinnernde Gruppe Kain und Abel, die Begas nach einer Skizze aus früheren Jahren erst kürzlich in kolossalem Maßstabe vollendet hat.

Über diesen Arbeiten der letzten Jahre stand immer etwas Höheres, eine Aufgabe, wie sie seit der Ausführung des Wormser Lutherdenkmals durch Rietschel und seine Schüler noch keinem deutschen Bildhauer zu teil geworden war. Als bald nach dem Tode Kaiser Wilhelms I. die Frage nach einem Nationaldenkmal für den Begründer des neuen deutschen Reichs aufgeworfen wurde, war auch schnell die Antwort durch die Ausschreibung eines allgemeinen Wettbewerbes gefunden worden. Es kam dazu, das Ergebnis war groß und bedeutend; aber es war schon damals wahrscheinlich, dass ein erst in letzter Stunde übersandter plastischer Entwurf, der nur einige flüchtige Andeutungen gab, über die stolzen Pläne phantasievoller Architekten siegen würde.

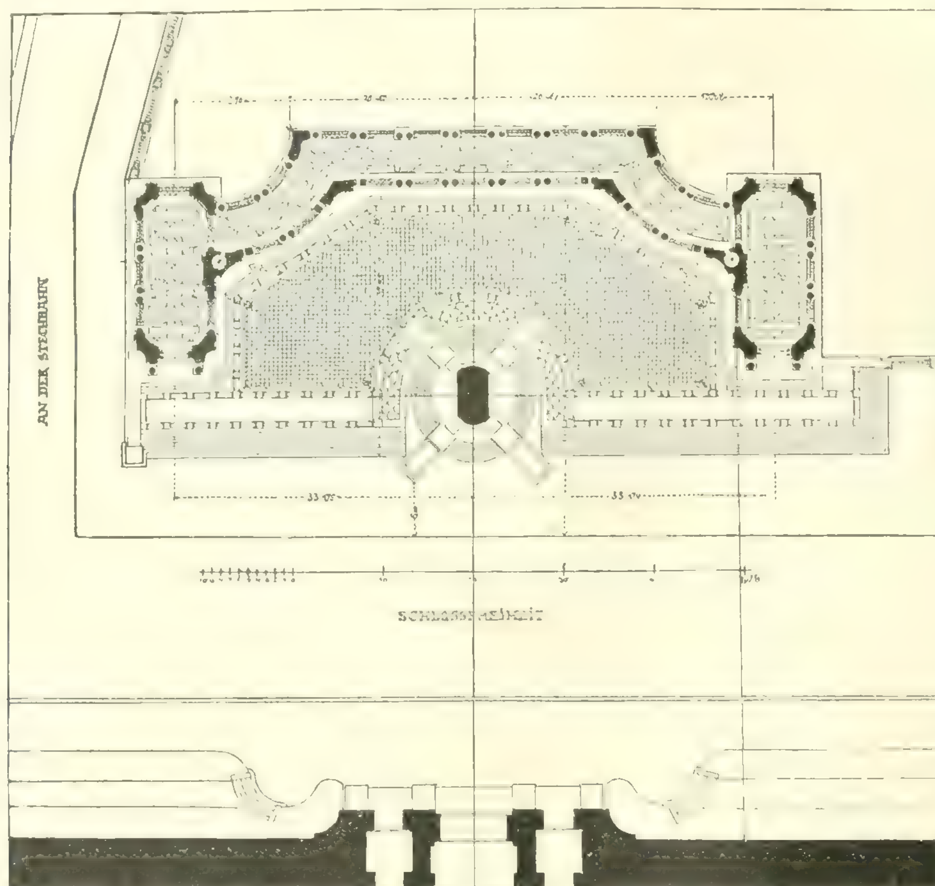
So ist es auch geschehen; aber die Architekten sind auch befriedigt worden, weil die Architektur neben der Plastik zu bedeutsamer Entwicklung gelangt ist. Nachdem sich einmal Kaiser Wilhelm II. für den Platz der sogenannten Schlossfreiheit gegenüber der Westfront des alten Königsschlosses mit dem gewaltigen Triumphbogenportal Eosander's in der Mitte entschieden hatte, war es selbstverständlich, dass ein stilistischer Zusammenhang zwischen dem Nationaldenkmal und der Schlossfassade gewonnen werden musste. Dabei war auf der einen Seite ein imposanter architektonischer Rahmen für das Standbild, der bis zu einem gewissen Grade der Wirkung seines Gegenbildes die Wage zu halten hatte, geboten, andererseits erschien es selbstverständlich, dass sich die plastischen Formen des Denkmals in der Stilrichtung zu bewegen hatten, die Schlüter und sein Nachfolger den Schlossfassaden aufgeprägt hatten. Danach konnte eigentlich unter den bildenden Künstlern Berlins kein anderer mit der Aufgabe betraut werden als der genialste Vertreter jener Richtung, Reinhold Begas, der Verfasser jenes Entwurfs, der bei der ersten Konkurrenz ganz außer Betracht kam, weil er zu spät eingetroffen war, auch den Bedingungen des Konkurrenzprogrammes nicht entsprach.

Freilich ist von diesem Entwurf nicht viel übrig geblieben. Eigentlich ist, wenn man von nebensächlichem Beiwerk absieht, nur der Grundgedanke einer Plattform beibehalten worden. Bei der Feststellung des Planes in seinen Einzelheiten, zu dessen architektonischer Bearbeitung anfangs Hofbaurat Ihne, später Architekt *Halmhuber* hinzugezogen wurde, wurde das Hauptaugenmerk darauf gerichtet, dass das Reiterstandbild nicht durch den architektonischen Rahmen erdrückt werden durfte, und das wurde einerseits durch seine ungewöhnlichen Größenverhältnisse, andererseits dadurch erreicht, dass das Reiterstandbild nicht innerhalb der Halle aufgestellt, sondern über die Vorderseiten der beiden Hallenarme hinausgeschoben wurde.

Da sich an der Rückseite der Halle ein Wasserlauf, der grüne Graben, entlang zieht, mußten die Fundamente zum Teil in das Wasser hineingebaut werden. Doch ist der Wasserlauf an der schmalsten Stelle nur bis auf 18 m eingeengt worden. Trotz dieser Beschränkungen nimmt das Denkmal in seiner gesamten Ausdehnung immer noch eine umfangreiche Fläche ein. Ein Blick auf den Grundriss (s. S. 140) zeigt uns,[1]) dass die Anlage aus einem erhöhten Platz für den Reiter, zu dem einige Stufen hinaufführen, und einer den Hintergrund abschließenden Halle besteht, die ebenfalls um einige Stufen höher gelegt ist, um das terrassenförmige Ansteigen des Platzes noch mehr zu betonen. Die Tiefenausdehnung des Denkmals von der Vorderseite der Löwenpostamente an der 18 m breiten Fahrstraße zwischen Schloss und Denkmal beträgt 40 m, die Gesamtlänge 80 m. Die Höhe der Halle beträgt vom Straßenfußboden aus gemessen 12 m, vom mittleren Wasserstande an der Rückseite aus gemessen 16 m. Bei dem Entwurfe der Halle, für welche ionische Stilformen, jedoch in ganz freier Behandlung, gewählt wurden, wurde auf möglichst durchbrochene Anordnung gehalten, so dass Schloss und Reiter von allen Seiten gesehen werden können. Die Endpunkte der Halle bilden zwei Pavillons, die als Bekrönung je eine Quadriga etwa in der Größe der auf dem Brandenburger Thor tragen. Die eine stellt Nord-, die andere Süddeutschland dar. Die Verbindung zwischen

1) Das Folgende ist zum Teil einem Bericht des ausführenden Architekten *G. Halmhuber* in dem Werke „Berlin und seine Bauten“ Bd. II (Berlin 1896) entnommen.

den beiden Pavillons bildet ein Wandelgang, dessen gekuppelte Säulenpaare mit ihrem Gebälk in gleichmäßigem Rhythmus den eigentlichen Hintergrund für den Reiter bilden. Die Ecken sind durch festere Massen betont. Die Eingänge zu den beiden Pavillons sind durch reiche Portale mit geschwungener Verdachung und vorgestellten Säulen gekennzeichnet, die mit dem Reiter zusammen die drei wesentlichen Stützpunkte des Ganzen abgeben. Sie sind reich mit bildnerischem Schmuck versehen und bilden die Endpunkte einer glänzenden Kette von Bildwerken über dem reichen Hauptgesims der Innen- Unterbau, der aus rotem, durchweg polirtem schwedischen Wirbogranit besteht, ruhen an beiden Langseiten die beiden Kolossalgestalten des Krieges und Friedens, während vorn und hinten bedeutungsvolle Embleme angebracht worden sind. Das 8 m hohe und etwa 4,50 m breite Postament ist aus Bronze gegossen — unseres Wissens das erste Mal, dass in Deutschland ein solcher Versuch in großem Maßstabe gemacht worden ist. Auch die Reiterstatue, die das Pferd führende Siegesgöttin, die vier an den abgestumpften Ecken des Postaments auf Kugeln stehenden Viktorien und die Reliefs an den Langseiten sind in



Grundriss des Kaiser Wilhelm-Denkmals in Berlin

und Außenseite. Die einzelnen Skulpturen der Innenseite beziehen sich auf die Bundesstaaten, die der Außenseite auf Handel, Gewerbe, Kunst und Wissenschaft. Die Halle, die einen prächtigen Mosaikfußboden erhalten wird, und die zu ihr gehörigen Skulpturen sind in Sandstein ausgeführt, mit Ausnahme der beiden Quadrigen und der die Trophäen hütenden Adler über dem mittleren Teile der Halle, die in Kupfer getrieben worden sind.

Innerhalb dieses reich gestalteten Rahmens erhebt sich die Reiterfigur mit dem Sockel bis zur Höhe von 20 m über dem Straßenniveau auf elliptischem Unterbau, dem sich vier diagonal vorspringende, auf Trophäen gelagerte Löwen aus Bronze angliedern. Auf dem Bronzeguss ausgeführt worden. Die Bronze ist aus 93 Prozent elektrolytischem Kupfer und 7 Prozent Bankazinn zusammengesetzt. Die durchschnittliche Stärke der Bronzewandung beträgt, abgesehen von einzelnen Gewandteilen, 5 mm. Um alle Feinheiten des Modells zu bewahren, ist der Guss mit Wachsausschmelzverfahren erfolgt. Für das Reiterstandbild allein, das 9 m in der Höhe misst, sind etwa 500 Centner Bronze verbraucht worden. Der Genius, der das Ross des Kaisers führt, ist 5,50 m groß, während die Viktorien an den Ecken 4,70 m in der Höhe messen. Der Reiter ist in ruhiger, edler Haltung dargestellt, die rechte Hand auf den Kommandostab stützend, den Blick nach dem Lustgarten

richtend, wo das Denkmal seines Vaters steht. Auch das Pferd schreitet in ruhigem Schritt vorwärts, ganz wie es dem besonnenen, gemessenen Wesen des ersten Kaisers entspricht. Ein lang herabwallender Mantel giebt dem Reiter mehr Masse und Haltung. Der führende Genius, der in der Linken einen Palmenzweig hält, blickt zu dem Kaiser empor.

Soweit die sachliche Beschreibung. Zur Zeit, wo wir diesen Artikel zum Abschluss bringen müssen (Mitte Februar), ist eine kritische Würdigung des Ganzen, ein Urteil über den Gesamteindruck noch unmöglich. Man hat bisher nur Gelegenheit gehabt, die einzelnen Teile, wie sie im Guss fertig wurden, besichtigen zu können, und danach gestaltet sich das Urteil zunächst sehr günstig. Die Bildung aller einzelnen Gestalten widerlegt zunächst die anfangs gehegte Befürchtung, dass Begas sich durch die kolossale Größe zu barocken Ausschweifungen seiner Phantasie würde hinreißen lassen. Freilich wird jeder, der die schlichte Größe, das wahrhaft kindliche Gemüt und die peinliche Korrektheit des verewigten Kaisers wirklich kennen gelernt und verstanden hat, sich nicht damit befreunden können, dass ein weiblicher Genius ihm das Pferd führt, ihm, der in seinem Leben als Soldat und Kriegsherr niemals eine derartige Hilfe geduldet hätte, und der auf allen seinen Wegen nur die unsichtbare Hand der göttlichen Vorsehung sah, der er blindlings, aber mit freudig zu Gott erhobenem Haupte folgte. Dieser Verstoß gegen die geschichtliche Wahrheit hat aber die deutsche Kunst um eine Idealgestalt bereichert, wie wir sie seit den Viktorien Rauch's nicht mehr gesehen haben. Sie und ihre vier auf Kugeln schwebenden, geflügelten Schwestern werden in der Kunst des 20. Jahrhunderts wohl ebensolange typische Geltung behalten, wie sie die Siegesgöttinnen Rauch's für die beiden ersten Dritteile unseres Jahrhunderts gehabt haben. Die jugendliche, jungfräuliche Anmut, die diese fünf Gebilde einer begnadeten Phantasie umschwebt und erfüllt, lässt sich nicht in Worte fassen. Wir müssen abwarten, bis wir diese Gestalten unseren Lesern vor Augen führen können. Die beiden, mäßig erhobenen Reliefs an den Langseiten des Postaments sind aus einem Geiste geboren, der in sich alles aufgenommen hat, was die florentinischen Meister des 15. und 16 Jahrhunderts Großes und Erhabenes ersonnen haben, und der doch immer etwas Persönliches mitbringt. Das Relief des Krieges erinnert in dem Grundmotiv etwas an einen der apokalyptischen Reiter von Dürer und Cornelius; aber das germanische Ungestüm, die rauhe Kraft wird, unbeschadet der dramatischen Wucht, durch eine edle Formensprache gemildert, und wenn wir danach das Relief des Friedens betrachten, glauben wir ein in die Plastik übertragenes Bild Böcklin's vor uns zu



Das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin von R. BEGAS. (Nach dem Gipsmodell.)

sehen, freilich mit dem gewaltigen Unterschiede, dass Böcklin die Kraft versagt zu sein scheint, ein so edles „Gebild aus Himmelshöh'n“ zu schaffen, wie diese stolz und leicht durch die Gefilde schreitende Friedensgöttin, die Blumen und Früchte mit vollen Händen ausstreut.

Ein Denkmal dieses Umfanges kann nicht, wenn es in sieben Jahren zu einer bestimmten Frist fertig sein muss, die Arbeit eines einzigen Mannes sein. Begas hat aus der großen Zahl seiner Schüler die tüchtigsten Kräfte erlesen, die nach seinen Skizzen die großen Modelle für den Guss und die Treibarbeit in Kupfer ausgeführt haben. So ist die über dem Nordportal der Halle aufgestellte Quadriga, deren Siegesgöttin ein Banner mit dem Adler (Norddeutschland) hält, von *Johannes Götz*, die andere, deren Banner einen Löwen (Süddeutschland) zeigt, von *C. von Bernewitz* ausgeführt worden. Die beiden dekorativen Gruppen mit den Adlern sind von *Kraus* und *Gaul*, und für die Löwen auf den dem Reiterdenkmal vorgelagerten Gruppen sind Tierbildner herangezogen worden. An den Gruppen des Friedens und des Krieges und an den Viktorien ist besonders *Eugen Börmel* beteiligt gewesen. Nur der Reiter und der sein Ross führende Genius zeigen im wesentlichen die eigene Arbeit des Meisters. Durch die verschiedenen Hände, die an dem gewaltigen Werke mitgeholfen haben, sind aber keineswegs stilistische Verschiedenheiten hervorgerufen worden. Jeder Teil ist von dem Geiste des Meisters durchdrungen, mit dessen Formensprache sich seine Schüler und Mitarbeiter so innig vertraut gemacht haben, dass die mächtige Komposition, das Heldengedicht in Erz und Stein auf den großen Kaiser, als etwas Einziges und Unteilbares vor unsere Augen tritt und zu unserem Herzen spricht. Im Laufe eines halben Jahrhunderts hat die Berliner Kunst der Welt zweimal dasselbe festliche Schauspiel geboten. Wie vor fünfzig Jahren unter der Ägide Rauch's aus dem Zusammenwirken vieler Hände das Reiterdenkmal des großen Königs erwuchs, zugleich das höchste Ehrendenkmal für Rauch und seine Schule selbst, so steht am Ende dieser Epoche, wo wir eine zweite Blüte der Berliner Bildhauerschule erlebt haben, das Denkmal des großen Kaisers, zugleich ein Wahrzeichen der hohen, edlen Kunst von Reinhold Begas und den Seinigen. Und auch Persönliches klingt dabei in seltsamer Fügung des Schicksals zusammen. Wie weit sich auch die künstlerischen Wege von Reinhold Begas von denen seines Taufpaten und Lehrmeisters getrennt haben, — beiden war es vergönnt, für ihre Zeit ein Höchstes zu schaffen, die Verherrlichung der beiden Helden, deren Wirken und Thaten die größten Epochen in Preußens und Deutschlands Geschichte erfüllt haben.

ADOLF ROSENBERG.

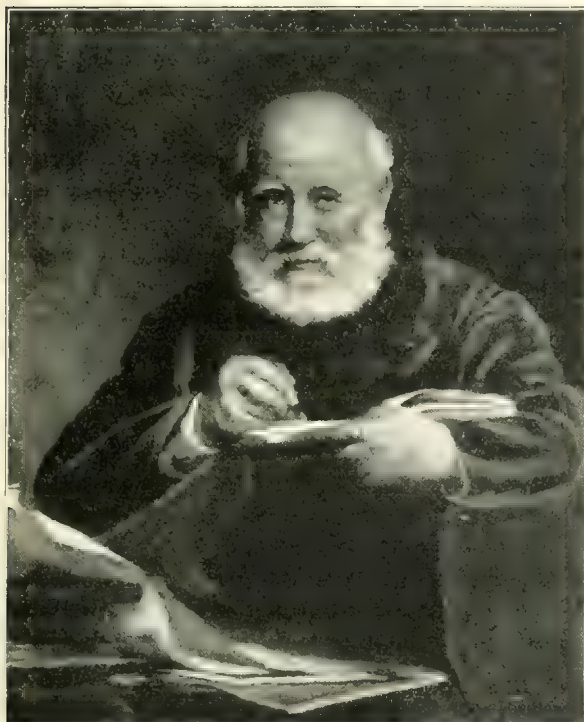
DIE NEUE STAATLICHE „NATIONAL PORTRAIT-GALLERY“ IN LONDON.

MIT ABBILDUNGEN.



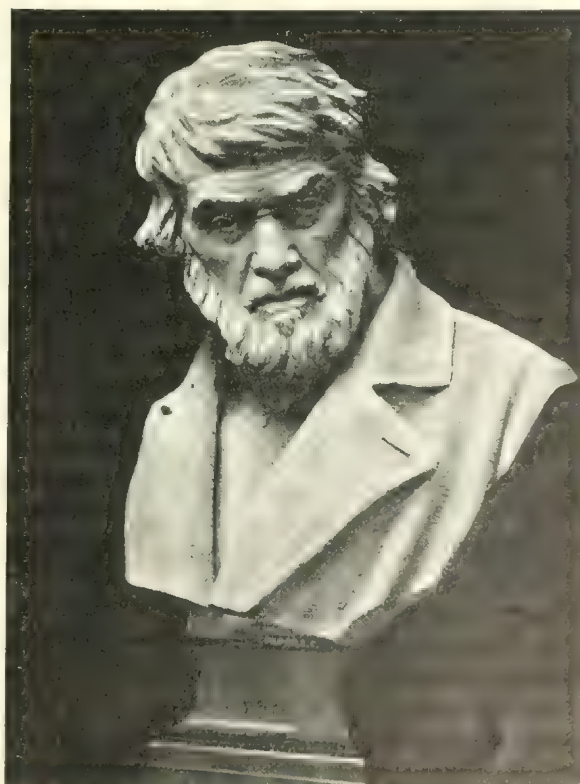
INE der interessantesten und bedeutendsten nationalen Sammlungen Englands verdankt in der Hauptsache ihre Entstehung, Erhaltung und Katalogisirung einem deutschen Künstler und Gelehrten. Dieser hervorragende Mann ist *Georg Scharf*, der noch kurz vor seinem im Jahre 1895 erfolgten Tode, unter dem Titel Sir George Scharf, wegen seiner außerordentlichen Verdienste um das obige Institut, von der Königin Victoria in den Adelstand erhoben wurde. Seit der Begründung der historischen Galerie (mit zwei Bildern) im Jahre 1856, also fast 40 Jahre lang, hat Scharf ununterbrochen als Direktor des Instituts gewirkt und während dieser Zeit 982 Porträts nebst zahlreichen Porträtbüsten, Kupferstichen und Autographen gesammelt. Durch Georg Scharf ist in London hier Gebrauch geworden, dass Autographen, wenn irgend möglich, nur mit dem dazu gehörigen Kupferstich der betreffenden Person gekauft und veräußert werden. Der Verstorbene war 1820 als Sohn eines bayerischen Künstlers geboren und begleitete als Zeichner die Expedition des Sir Charles Fellows nach Syrien und Kleinasien. In gleicher Eigenschaft nahm er 1843 an einer staatlichen Expedition dorthin Teil und bildete sich dann immer mehr als geschickter Buchillustrator aus. Im Jahre 1857 bekleidete er auf kurze Zeit den Verwaltungsposten für die alten Bilderschätze Manchesters, und noch in demselben Jahre wurde ihm hierauf bei Begründung der „National Portrait-Gallery“ deren wichtiges Direktoramt anvertraut. In letzterer Eigenschaft erwies sich Scharf äußerst zuvorkommend gegen alle Aufschlussuchenden, und da bekannt war, dass er die umfassendste Porträtkenntnis in ganz England besaß, so galt in zweifelhaften Fällen sein Urteil als maßgebend. Seine Erfahrung und sein Rat wurden von Historikern, Fachgelehrten, Künstlern und Schriftstellern aller Schattirungen häufig in Anspruch genommen.

Von Seiten der Regierung war es damals der Prinz-

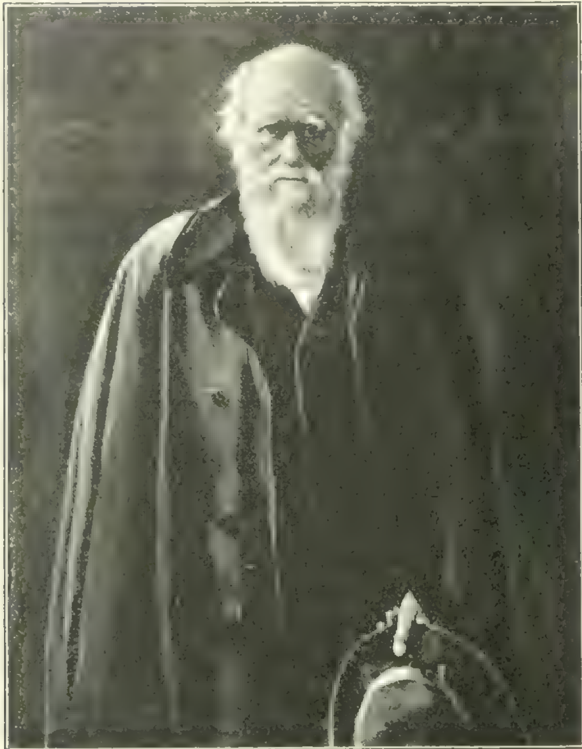


Sir George Scharff; gemalt von W. OULESS.

Gemahl Albert, der sich besonders für Scharf's Idee erwärmte, und in gleich günstigem Sinne vertrat dieselbe im Parlament der Graf Stanhope. In Gemeinschaft mit Scharf entwarf er die Statuten, die manche interessanten Punkte und bei event. Nachahmung folgende zu beherzigenden Grundsätze enthalten: Bei Ankäufen oder Erwerb durch Schenkungen soll es sich in der Regel mehr um die Berühmtheit der dargestellten Person als um das künstlerische Verdienst des betreffenden ausführenden Malers, Bildhauers oder Kupferstechers handeln. Die Wertschätzung einer Person soll vollständig unabhängig vom politischen oder religiösen Standpunkte aus geschehen. (Hierbei dürfte man zwar unwillkürlich an Goethe's Worte erinnert werden: „Ich kann wohl versprechen, aufrichtig sein zu wollen, aber nicht unparteiisch.“) Ja, selbst große Fehler und Irrtümer, wenn sie von allen Seiten zugegeben werden, sollen nicht Veranlassung sein, das Porträt einer Person auszuschließen, welche dazu dienen könnte, die Geschichte oder die Kunst und Wissenschaft des Landes zu erläutern. (Hierunter sind Leute verstanden, wie etwa Heinrich VIII. und Cromwell. Ersteren nennen bekanntlich die Engländer den „butcher“, d. h. Schlächter.) In dem Galeriekatalog darf sich ferner kein einziger Name befinden, der einem Gebildeten zu der Frage Veranlassung geben könnte: „Wer ist dieser Mann oder jene Frau?“ Weiter beschränkende und den eventuell enormen Zuwachs zur Eindämmung dienende Bestimmungen sind folgende: Erst nach 10 Jahren kann das Porträt einer verstorbenen Person Zulassung finden, falls alsdann nicht drei Mitglieder des Direktoriums gegen den Erwerb stimmen. Von lebenden Personen finden nur der König und seine Gemahlin resp. der Souverän einen Platz in der Staatssammlung. Dieses Verbot ist ein sehr weises, denn nach zehn Jahren ändert sich oft die Beurteilung über den wahren Wert eines Mannes, und die streitenden Leidenschaften von Freund und Feind haben alsdann in der Regel einen mehr ausgleichenden oder sogar abschließenden Charakter angenommen. Das Porträt des Prinzen-Gemahls Albert ist von Winterhalter, und die Königin ist dargestellt in der Kopie nach einem Bilde von Professor H. von Angeli in Wien. Wenn obige Einschränkungen nicht vorhanden wären, so würde es in England unzählige Personen geben, die jeden Preis einem ersten Künstler bewilligen möchten, um ihr Porträt anzufertigen, mit der geplanten Absicht einer Schenkung an das Museum. Auch selbst ein Staatsinstitut würde oft der Versuchung nicht widerstehen können, ein an und für sich hohes Kunstwerk herzugeben, obgleich nach den Statuten die dargestellte Person eigentlich nicht in die Sammlung gehört. Wie aber schließlich die Ausnahme die Regel bestätigt, so haben sich doch einige Porträts im Widerspruch mit den bezüglichen Statuten einen Platz in der Galerie erobert. Ein solches Bild, gemalt von dem Akademiker W. Ouless, stellt Scharf selbst dar. Dies Werk zieht sofort bei dem Betreten des ersten Saales unsere Aufmerksamkeit auf sich, und nimmt dasselbe sozusagen überhaupt den Ehrenplatz der gesamten Kollektion ein.



Thomas Carlyle; Büste von E. BOEHM



Charles Darwin: gemalt von JOHN COLLIER

Ferner hat Watts, in seiner geradezu großartigen Opferfreudigkeit, der Galerie das von seiner Hand gemalte Porträt des bekannten Künstlers und Kunstmäcens William Morris angeboten. Die Beliebtheit des letzteren war so allgemein und widerspruchslos, dass auch hier die Statuten durchbrochen werden dürften. Morris hinterlässt außer andern Kunstschätzen eine der schönsten illuminirten Manuskript-Sammlungen der Welt.

Von den übrigen statutenmäßigen Bestimmungen will ich noch erwähnen, dass eine Schenkung nur angenommen werden darf, wenn mindestens drei Viertel aller Mitglieder des Verwaltungsrates dafür stimmen, und dass in der Regel keine Kopie eines modernen Bildes Aufnahme findet. Endlich ist unter klarer Darlegung des Motivs ein Gruppenbild zulässig, in dem teils Verstorbene, teils noch Lebende zusammen dargestellt sind. Ein solches Beispiel ist das sehr wertvolle Gemälde, welches der Kaiser von Österreich der Sammlung vor längerer Zeit schenkte, und das 96 Porträts von englischen, zu einer Sitzung im Unterhause vereinigten Parlamentsmitgliedern enthält.

Nach vielen Jahren des Wanderns, wenn gleich in London, hat nunmehr diese Staatssammlung eine ihrem Wert und ihrer Wichtigkeit entsprechende Heimstätte gefunden. Der Staat stellte den Bauplatz zur Verfügung und zwar unmittelbar hinter der National-Galerie, in Trafalgar-Square, während das Baugeld, 80000 £, Mr. Henry Alexander schenkte. In Mr. Lionel Cust hat das Institut nicht nur einen würdigen Nachfolger Scharf's erhalten, sondern auch einen Direktor, der es bereits verstanden hat, das Museum zu dem volkstümlichsten in ganz England zu erheben. Nur zum Verdruss vieler berechtigter und auch unberechtigter Personen, welche die Plätze an den Wänden schon vergeben finden, erweist sich der Raum für die Zukunft als viel zu klein. Angesichts der unausgesetzten Schenkungsangebote ist das Institut beinahe ganz mit Bildern gefüllt, und doch leben allein in London wenigstens 1000 Personen, die auf einen derartigen Ehrenplatz dereinst Anspruch erheben zu können glauben. Da indessen selbst Mr. Alexander einen solchen bisher nicht erhalten hat, so scheint es, dass der Wortlaut der Statuten streng durchgeführt werden soll.

Den Bau des Hauses leitete der Architekt Christian, der einen ähnlichen Plan hierfür annahm, wie er der National-Galerie in Berlin zu Grunde liegt. Die Werke sind in drei Etagen untergebracht, von denen in der Hauptsache bloß die höchste durch Oberlicht erhellt wird. Nur ein Saal besitzt einen Rauminhalt von 50 Quadratfuß, während die übrigen zwischen 15—20 Quadratfuß variiren. Wer die chronologische Besichtigung vorzieht, hat seine Wanderung von oben nach unten d. h. von der dritten Etage bis zum Erdgeschoss vorzunehmen. Da wo Menschen schweigen, reden wohl Steine oder andere einzelne Denkmale, gewaltig und eindringlich zu uns, aber es ist doch oft schwer für minder geschulte Kräfte, diese Sprache zu verstehen und aus ihr die Geschicke des Einzelnen oder gar eines ganzen Volkes herauszulesen. Hier zieht auch für den weniger kundigen



Ch. J. Fox: gemalt von K. A. HICKEL.



Georgina Spencer, Herzogin von Devonshire;
gemalt von J. REYNOLDS.

Thebaner die Geschichte einer Nation, in ihrer vollen Größe, mit allen Fehlern und Irrtümern, mit Licht und Schatten, alle Kulturepochen, ihre Helden, Dichter, Künstler und Gelehrten in leicht erkennbarer Übersicht, wie eine ununterbrochene Reihe, rasch und gedrängt an uns vorüber. Ein imposanter Todeszug! — Georg Scharf begann seine Sammlung im Jahre 1857, wie bereits erwähnt, mit zwei Bildern. Das eine davon bestand in einer Schenkung des Grafen von Ellesmere, und zwar des vielleicht einzig beglaubigten Bildes von Shakespeare, das überhaupt vorhanden ist. Dieses Bild ist bekannt unter dem Namen „Chandos-Shakespeare“, weil es bei seinem langen und vielseitigen Stammbaum auch in den Besitz des Herzogs von Chandos-Buckingham kam, und dann von dem Grafen Ellesmere, dem Besitzer der Bridgewater-Galerie, dem Museum als Geschenk überlassen wurde. Die Ansichten über den Urheber des Bildes sind schwankend; keiner der genannten Namen hat vollen Anspruch auf Glaubwürdigkeit, wenngleich das Porträt bei Lebzeiten Shakespeare's gemalt zu sein scheint. Das andere Porträt, Sir Walter Raleigh darstellend, wurde angekauft. Der Günstling der Königin Elisabeth, der zu Ehren er seine Kolonie in Amerika „Virginia“ nannte und den jedermann aus Walter Scott's Roman „Kenilworth“ kennt, ist wahrscheinlich von Federigo Zuccaro gemalt. Am Ende des Jahres 1857 konnte Scharf seine erste Ausstellung mit 56 Bildern eröffnen.

Wenn an dieser Stelle außer der Reihe von einigen Porträts berichtet wird, so geschieht dies, weil die betreffenden Personen über die Wichtigkeit einer nationalen Porträtsammlung schriftliche Äußerungen hinterlassen haben. So finden wir hier zwei Bilder und eine Büste von dem großen, Deutschland so wohl gesinnten Historiker Thomas Carlyle. Eines der Gemälde stammt von dem kürzlich verstorbenen Präsidenten der Akademie, E. Millais, das andere von Watts; die Büste ist von Boehm ausgeführt und der Galerie geschenkt. J. E. Boehm, ein Wiener, galt als der erste Bildhauer seiner Zeit in England, und wurde zur Auszeichnung als Baron Edgar Boehm von der Königin in den Adelstand erhoben. Carlyle sagt: „In allen meinen historischen Forschungen ist eine meiner ersten Sorgen stets die, mir von der zu beschreibenden Persönlichkeit ein gutes Bild zu verschaffen. Ist dies nicht möglich, so bin ich auch mit einer geringeren Abbildung zufrieden, vorausgesetzt, dass ein solches Kunstwerk aufrichtig gemeint ist. Es ist mir stets aufgefallen, dass historische Porträt-Galerieen nicht nur für Gelehrte den größten Wert besitzen, sondern dass denselben auch vom Publikum das denkbar höchste Interesse entgegen gebracht wird. Ein so populäres und beliebtes Staatseigentum sollte jede Nation besitzen.“ Zu dem Bilde des berühmten Philosophen John Locke, des Vorgängers von Kant, erscheint es nicht uninteressant, folgende Stelle eines Briefes an seinen Freund, den Novellisten Collins, zu citiren: „Bitten Sie Sir Godfrey Kneller, auf die Rückseite von Lady Masham's Bild und



Barbara Villiers, Herzogin von Cleveland;
gemalt von P. LELY.

ebenso des meinigen „Lady Masham“ und „John Locke“ zu schreiben. Dies ist nötig, weil gewöhnlich in zwei oder drei Generationen die Namen der Porträts von Privatpersonen verloren gehen.“ Das Porträt des unübertrefflichen Satirikers Addison erinnert an die ersten Zeilen der von ihm begründeten und heute noch so viel gelesenen Zeitschrift „Spectator“, in welcher er die originelle Idee hatte, sich selbst zu beschreiben: „Ich habe die Bemerkung gemacht, dass der Leser eines Buches dasselbe nur selten mit Vergnügen genießt, bis er weiß, ob der Verfasser brünett oder blond ist, ob er einen sanften oder cholerischen Charakter besitzt, und endlich ob er verheiratet oder ein Junggeselle ist? Erst wenn man ein solches Bild sieht, oder sich gemacht hat, kann man zu dem rechten Verständnis und zur Würdigung eines Autors gelangen.“ Das Porträt Addison's, von G. Kneller gemalt, giebt dem Satiriker Recht, denn man erkennt ihn sofort heraus. G. Kneller, den die Engländer als einen der ihrigen reklamiren, war übrigens ein Deutscher, in Lübeck 1648 geboren, und hieß einfach Gottfried. Allerdings war er einer unserer vielen Künstler, die in England zu Würde und Ansehen gelangten, denn von Wilhelm III. wurde er geadelt, und von Georg I. zum Baron gemacht. Berühmt ist Kneller hauptsächlich durch seine „Hampton-Court-Schönheiten“, welche die zahlreichen Maitressen Karl's II. darstellen.

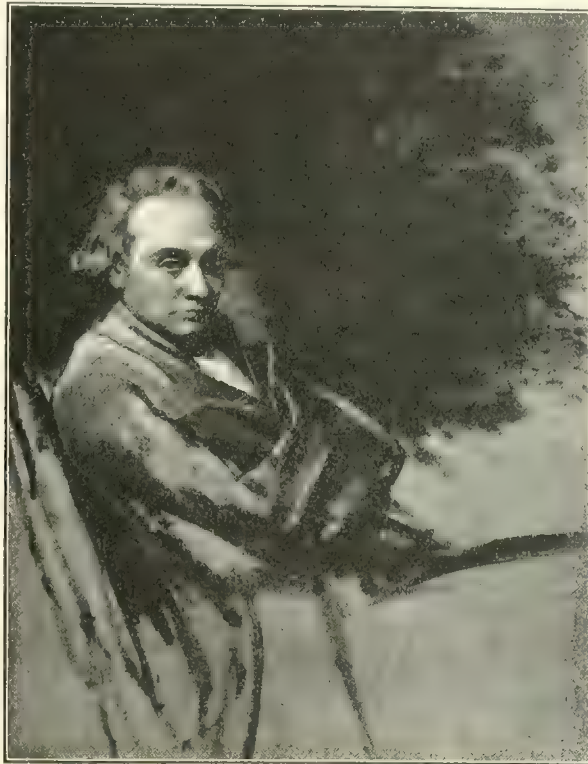


John Churchill, Herzog von Marlborough: gemalt von G. KNELLER.

In dem obersten Stockwerk sind die Porträts derart geordnet, dass sie uns einen kurzen chronologischen Überblick von dem Jahre 1134 bis 1700 geben. Summarisch ausgedrückt mag Saal I als die Tudor-Periode bezeichnet werden, Saal II als gehörig zur Zeit Jacob's I. und Karl's I., der Saal III ist Cromwell gewidmet, Nr. IV und VI gehören der Restauration der Stuart's an, und Saal V erstreckt sich über etwa 100 Jahre von Jacob II. bis zur Mitte der Regierung Georg's III. d. h. von den frühen Werken Kneller's bis zur besten Periode des noch heute am höchsten geschätzten Malers Joshua Reynolds. — Das mittlere Stockwerk enthält Porträts der berühmten Künstler, Litteraten und Männer der Wissenschaft aus dem 18. Jahrhundert, sowie Politiker und diverse außergewöhnliche Persönlichkeiten der genannten Zeit. Um zu unsern Zeitgenossen zu gelangen, müssen wir in das Erdgeschoss herabsteigen, wo wir namentlich eine Serie von etwa 20 Bildern berühmter Männer von der Hand des Watts gemalt finden. In freigiebigster Weise hat der große Veteran der englischen Künstlerschaft die gedachten Werke dem Museum zum Geschenk gemacht. Bei Gelegenheit eines Atelierbesuchs zeigte mir der Meister noch ein Dutzend älterer und neuerer Schöpfungen, welche er gleichfalls der Galerie schenken wird.

Über ein derartiges Institut im Detail zu sprechen, ist hier unmöglich. Der neue offizielle Katalog lautet: „Historical and descriptive Catalogue of the National Portrait-Gallery“ herausgegeben von Sir George Scharf, abgekürzt, revidirt und fortgesetzt von Lionel Cust. Der Katalog ist ein Meisterwerk an und für sich, und wenn er für manche den Fehler besitzt, dass er nur alphabetisch nach den Namen der dargestellten Personen, und weder chronologisch noch nach Sälen räumlich geordnet ist, so wird dieser Mangel reichlich aufgewogen durch die kurze Biographie, die sich unter dem Namen des Meisters bei jedem Bilde angebracht befindet. Ganz gedrängt sollen einige der interessantesten Namen genannt werden, und zwar möglichst solche, bei denen durch den Künstler auch für Ausländer die Bedeutung über die Person des Dargestellten hinausreicht und ein allgemeineres Kunstinteresse hervorgerufen wird: die Gräfin Albany, Gemahlin des Prätendenten Stuart, von Battoni; Anna Boleyn, die Mutter der Königin Elisabeth; Arkwright, der Erfinder des modernen Webstuhls; Sarah Austin, bekannt durch ihre Übersetzungen von Goethe; Bacon von Verulam, gemalt von Paul van Somer. Dieser große Staatsmann und Philosoph hinterließ ein Testament, welches mit den Worten beginnt: „Meinen Namen und Ruhm vermache ich vorläufig fremden Nationen, der meinigen erst, wenn einige Zeit vorübergegangen sein wird.“ Der Kupferstecher Bartolozzi, von John Opie; Disraeli, von Millais; der Herzog von Bedford, von Gainsborough; der Staatsmann Bolingbroke, von Rigaud gemalt; John Bright, Gegner der Kornzölle, von Ouless; der erste Herzog von Buckingham, von Honthorst dargestellt; der Staatsmann, Redner und Schriftsteller Burke, von Reynolds'

Hand; der schottische Dichter Robert Burns, von Nasmyth; Lord Byron. Der Minister Canning, Marmorbüste von Chantrey. Die Gemahlinnen der meisten Könige aus dem Hause Hannover sind Deutsche, so z. B. Wilhelmine Caroline von Brandenburg-Ansbach, Gemahlin Georgs II. Ferner Caroline von Braunschweig, Gemahlin Georgs IV., ein ausgezeichnetes Porträt, von P. Lawrence ausgeführt. Von Cromwell finden wir eine ganze Reihe guter Porträts von unbekannten Meistern und zahlreiche Marmorbüsten. Charles Eduard Stuart, von Largillière gemalt. Der Graf von Chesterfield, berühmt durch seine Briefe an seinen Sohn; Lord Clive, der Begründer der englischen Herrschaft in Indien; Graf Cobham, Feldmarschall unter Marlborough in Flandern und Gesandter bei Karl VI. in Wien, von P. Vanloo gemalt. Sir Henry Cole, der Gründer des South-Kensington-Museum, eine ausgezeichnete Büste von E. Boehm modellirt. Cosway, der berühmte Miniaturmaler, hat sein Selbstporträt geliefert, ebenso der große englische Landschafter J. Constable. Die Büste des Naturforschers Darwin stammt von E. Boehm; ein Bild des humoristischen Schriftstellers Dickens hat Ary Scheffer gemalt. Georgina Spencer, Herzogin von Devonshire, als eine Schönheitskönigin bekannt, ist als Kind von Reynolds dargestellt. Der Alchymist Kenelm Digby, von van Dyck. Darstellungen der Königin Elisabeth sind mehrere vorhanden, so von Hilliard, Zuccaro und Marc Gheeraedts, desgleichen von ihrem Günstling Robert Essex. Lady Ellenborough, bekannt unter dem Namen „Janthe“, von Hayter gemalt. Diese Dame war die Gemahlin des Vicekönigs von Indien, ließ sich aber 1830 scheiden, heiratete nacheinander den Baron Venningen in München, dann einen griechischen General und zuletzt Midfouet, einen arabischen Scheikh, mit dem sie sehr glücklich 25 Jahre in Damaskus zusammenlebte, trotzdem der Wüstensohn sie gelegentlich tüchtig durchprügelte. Der Buchstabe „F“ bringt uns zu dem großen Redner James Fox, zu dem Elektriker Faraday, zu Benjamin Franklin und dann zu allen den Königen mit Namen „Georg“, aber auch zu dem Selbstporträt von Gainsborough, zu dem Schauspieler Garrick und dem Schriftsteller Oliver Goldsmith, von Reynolds gemalt. Die Büste des in Kharthum gefallenen Generals Gordon ist ein Werk E. Boehm's. Nicht minder erregt unser Interesse ein Porträt der schönen aber unglücklichen Jane Grey, die sich verleiten ließ, den Titel „Königin“ anzunehmen, und von Maria der Blutigen im Jahre 1555, erst 18 Jahre alt, hingerichtet wurde. Das Bild ist von Lucas de Heere gemalt. Leonore Gwynn, von Peter Lely, bringt uns zurück zu den „Hampton-Court-Schönheiten“, die hier fast vollzählig vorhanden sind, wenn gleich nicht immer von denselben Meistern wie dort dargestellt. Wenn auch sonst auf Nichts, so verstand sich doch Karl II. auf Schönheit. Aus diesem Grunde, und weil jene Damen in das Geschick Englands wesentlich eingegriffen haben, und weil sie ferner von den berühmtesten Malern gemalt, sowie endlich ihre Nachkommen zu Herzögen von Karl II. gemacht wurden und ihre Familien noch heute bestehen, haben sie auch einen berechtigten Platz in der „Porträt-Galerie“ gefunden. Leonore, von den Engländern Nell Gwynn genannt, war ursprünglich Obstverkäuferin, dann Schauspielerin und Geliebte des Königs, und aus diesem Verhältnis stammen die Herzöge von St. Albans. Barbara Villiers wurde in gleicher Weise die Stammmutter der Herzöge von Cleveland, von Southampton und von Grafton. Eine andere in der Galerie dargestellte und 1682 von P. Mignard gemalte Geliebte des Königs ist die ebenso schöne wie intrigante Französin de Quérouaille, von der die Herzöge von Richmond ihren Ursprung herleiten. Ludwig XIV. hatte mit Kennerblick herausgefühlt, dass diese Dame die richtige Person für Karl II. sein würde. In der langen Reihe fehlt nur Lucy Walters; indessen ihr Sohn, der Herzog von Monmouth, ist vorhanden, von dem wiederum eins der berühmtesten englischen Adelsgeschlechter, die Herzöge von Buccleuch, abstammen. — Wir kommen im Katalog dann zu dem Komponisten Haydn, zu dem Astronomen Herschel aus Hannover, zu Hogarth, zu all den Königen namens „Heinrich“, zu Angelica Kauffmann's Selbstporträt, zum Feldmarschall Keith, dem Afrikaforscher Livingstone, dem Historiker Macaulay, zu dem Archäologen Layard und zu Leighton; die beiden letzteren sind von Watts gemalt, ebenso der Kardinal Manning. Der Herzog von Marlborough und



G. Romnay, Selbstporträt.

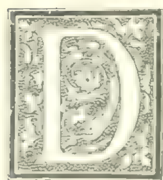
seine Gemahlin sind von Kneller der Nachwelt überliefert. Selbstverständlich reich vertreten sind die Porträts von Maria Stuart (Janet und Oudry) und ihrem sagenumwobenen Hause, fortgesetzt bis zum letzten des Stammes, dem Kardinal von York, der als Kind von Largillière gemalt wurde. In bunter Reihe folgen dann: Milton, Thomas Moore, Nelson, die von Boehm modellirte Büste Lord Napiers, Palmerston, Peel, Pitt, Isaac Newton, Walter Scott, die große Tragödin Sarah Siddons und Sophia Dorothea, Mutter Friedrich's des Großen! Eins der besten Bilder, die Watts überhaupt gemalt hat, ist das des Oberbibliothekars Panizzi, der abgesehen von andern Verdiensten auch den Lesesaal im Britisch-Museum errichtete. Nach den Königen „Richard" erfreuen wir uns an Reynolds' Selbstporträt. Dann geraten wir in die Dampfkraft, d. h. zu den Namen Stephenson und Watt, um endlich mit Wellington, Wesley, dem Gründer der Methodisten, Wren (Kneller), dem Architekten des modernen London, und, last not least, um mit dem Philanthropen Wilberforce zu schließen, der seine ganze Lebensthätigkeit der Aufhebung der Sklaverei widmete.

In England macht sich eine ungemein bemerkbare Bewegung geltend, um diese Porträt-Galerie im weitesten Sinne als Erziehungsmittel für die Jugend zu verwerten. Sir Joshua Fitch, Ehrenpräsident der „Lehrer-Vereinigung Englands", hielt vor einer zahlreich besuchten Versammlung der Mitglieder der gedachten Gesellschaft einen Vortrag über den erziehlichen Nutzen des gedachten Instituts. Der Vortragende erläuterte an einzelnen Bildern, in welcher Weise dieselben der Jugend erklärt werden müssten, um die Vaterlandsliebe zu befestigen und den Sinn für Schönes, Hohes und Edles zu erwecken. Der regelmäßige Besuch der Unterrichtsanstalten in geeigneten Zeitabschnitten wird neben anregender Unterhaltung gleichzeitig ein mächtiges pädagogisches Hilfsmittel bilden. Voraussetzung dazu ist selbstverständlich eine den Schülerkräften richtig angepasste individuelle Belehrung, die in gesunden Grundsätzen ihre Basis hat.

Die Statistik, welche in unserm modernen Leben eine so große Rolle spielt, hat festgestellt, dass kein Institut in London eine derartige Zunahme des Besuches aufzuweisen hat, wie das obige. Wie wichtig und belehrend, nicht minder wie genussreich eine derartige Sammlung zu durchwandeln ist, bedarf kaum der Erwähnung. Mit spielender Leichtigkeit für unser Verständnis zieht die gesamte Geschichte und Entwicklung der Nation an uns vorüber! In Deutschland und in Österreich wäre ein derartiges Unternehmen nicht allzu schwer ins Leben zu rufen, vorausgesetzt, dass staatliche Institute, die Fürstenhäuser und einzelne Privatpersonen von ihrem Bilderschatz etwas abgeben. Ist die Begründung erst einmal erfolgt, so hat hier die Erfahrung gelehrt, dass ein solches Museum, und zwar aus sehr nahe liegenden Gründen, vor Schenkungsangeboten der besten Kunstobjekte sich kaum zu retten vermag. Der Durchschnitt beträgt hier jährlich 200 Bilder und Büsten. Wenn die für England maßgebenden Grundsätze Deutschland und Österreich angepasst und den besonderen Eigentümlichkeiten hierbei Rechnung getragen wird, so ist es gleichgültig, ob ein solches Museum in Berlin, Dresden, Leipzig, München oder Stuttgart errichtet wird; für Österreich dürfte es wohl nur Wien sein. Das Motto: „Den Toten zum Gedächtnis, den Lebenden zur Nacheiferung" muss der leitende Gedanke bleiben!

v. SCHLEINITZ.

F. X. KRAUS, GESCHICHTE DER CHRISTLICHEN KUNST.[1]



DAS vorliegende Buch nimmt einen von den vorhandenen Lehr- und Handbüchern der Kunstgeschichte grundsätzlich abweichenden Standpunkt ein. Es fasst nur die Kunst der christlichen Völker und auch diese nur von ihrer religiösen Seite ins Auge. Es will vor allem den Inhalt der Darstellungen betonen. Die Betrachtung ist eine vorwiegend religions- und kulturgeschichtliche. Der Verfasser spricht zu uns als Theolog und will diesem das Recht vindizirt wissen, in den die geistige Welt der christlichen Kunst betreffenden, namentlich in den ikonographischen Fragen als Stimmführer betrachtet zu werden.

Dabei soll aber das Werk ein streng wissenschaftliches sein. Die neueste Forschung wird darin gewissenhaft berücksichtigt; alle Kontroversen sind mit vollständiger Umschau über das gelehrte Material gründlich und sachlich erörtert. Als Leser denkt sich der Autor in erster Linie die theologischen Kreise, und es ist gewiss ein berechtigter Wunsch, wenn er es sich angelegen sein lässt, die Geistlichen wieder in ein lebendiges Verhältnis zur Kunst zu bringen.

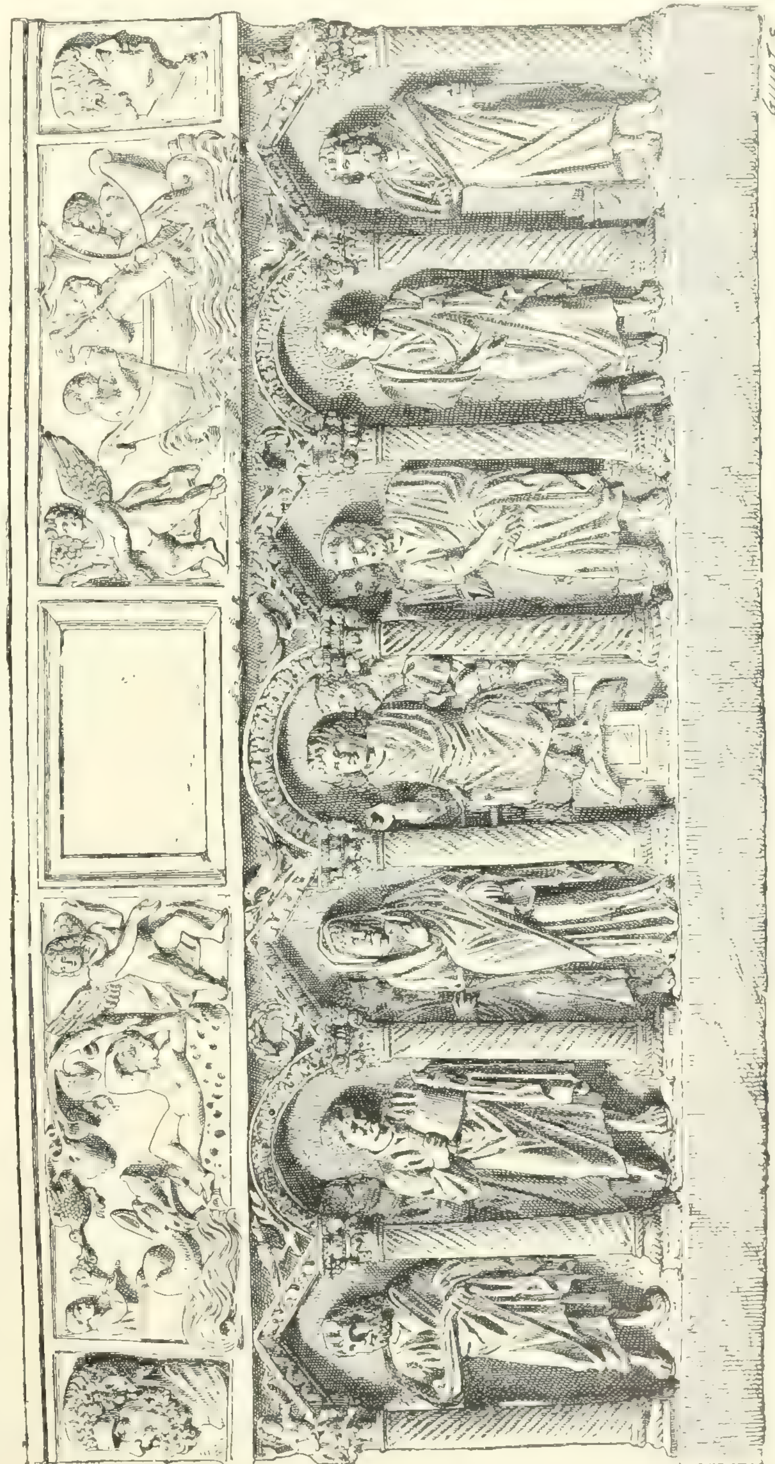
Als wichtiges Hilfsmittel der Darstellung dienen die Abbildungen, von denen ein Teil den früheren Werken des Verfassers der „Roma sotterranea" und der „Real-Encyklpädie der christlichen Altertümer" entlehnt.

[1] Geschichte der christlichen Kunst. Von Franz Xaver [illegible] VIII und [illegible] S. Mit zahlreichen [illegible] Herder 189[illegible]. Gr. 8.

ein anderer, größerer Teil neu angefertigt sind. Die Wahl ist eine sehr glückliche zu nennen und das Verhältnis von Abbildung und Text, was Zahl und Größe der Bilder anbelangt, das richtige. In manchen neueren Darstellungen der Kunstgeschichte ist dies leider nicht der Fall, so dass wir mehr Bilder- als Lehrbücher vor uns zu haben glauben.

Kraus beginnt mit einer litterargeschichtlichen und bibliographischen Einleitung in den Gegenstand des Buches, die wir besonders wegen der Übersicht über die bisherige Litteratur und über die Beteiligung der verschiedenen Völker an der christlichen Kunstwissenschaft beachtenswert finden. Einige moderne kunstgeschichtliche Bücher geben sich das Ansehen, als ob sie den Gegenstand zum ersten Mal behandelten. Weder Quellen noch Hilfsmittel werden citirt. Es giebt nur den einen Autor, den wir vor uns haben. Bei Kraus gewinnen wir dagegen einen sehr anregenden Überblick über die Entwickelung der Kunstgeschichte als Wissenschaft, über die verschiedenen Richtungen derselben, auch über ihre Beziehungen zur allgemeinen Geschichte, zur Ästhetik und zu anderen angrenzenden Fächern.

In der Einleitung begründet der Verfasser auch die in seinem Buche durchgeführte Gliederung des Stoffes. Er zieht die Grenzscheide zwischen der älteren und neueren christlichen Kunst an der Wende des 13. und 14. Jahrhunderts. „Bis dahin“ — sagt er — „war der Betrieb der Kunst mehr handwerklicher Natur, dem Inhalte nach war sie an überlieferte Typen und Traditionen gebunden; ihr Zweck war lehrhaft, ihre Mittel sind zum guten Teil rein symbolisch, sie bewahrte den Charakter der Erhabenheit, Strenge und erbaulichen Würde.“ In diesen ersten Zeitraum rechnet Kraus die Entwickelung von der ältesten christlichen Kunst bis zur Frühgotik. „Mit Dante und Giotto (um 1300) vollzieht sich in Poesie und Malerei die Entdeckung der Natur der Seele. Von jetzt an will innerlich Erlebtes dargestellt werden.“ (Zweiter Zeitraum.) Den dritten Zeitraum bildet sodann die Renaissance. Das Quattrocento „entdeckt die äußere Natur und Schönheit des menschlichen Leibes“ (Naturalismus der Niederländer und Florentiner.) Das Cinquecento ist die Blüte dieser Richtung. In ihm sehen wir den „inneren Zusammenhang mit dem Geiste und den religiösen Idealen des ersten und zweiten Zeitraums bewahrt“ und auf solche Weise den Gipfel des christlichen und modernen Kunstlebens erreicht (Lionardo, Michelangelo, Raffael, Dürer). Bis hierher können wir die Einteilung des Verfassers im Wesentlichen gutheißen. Anders ist es dagegen, wenn


Sarkophag aus Perugia. (Aus F. X. Kraus: Geschichte der christlichen Kunst, I. Band. Freiburg i. Br., Herder 1896.)

er von nun an gar nichts als Verfall und Profanisirung der christlichen Kunst erblicken will. In seinem vierten Zeitraum erscheinen unter diesem Gesichtspunkte Giulio Romano, Holbein und Rembrandt zusammengestellt. — ein seltsames Triumvirat. Im fünften Zeitraum entfremdet sich die Kunst gänzlich den christlichen Idealen, um erst im sechsten (durch die Nazarener) „eine Repristination“ ihrer alten Traditionen zu erreichen, die jedoch bald wieder hinstarb. Am anfechtbarsten in dieser Stoffgliederung ist wohl die dem Rembrandt angewiesene Position. Wir dächten, dass gerade er die entschiedenste seelische Vertiefung des christlichen Darstellungskreises repräsentirte! Auch dem Barockstil wird Kraus durch das einseitige Betonen seines profanen Wesens nicht gerecht. Es liegt in der glänzenden symphonischen Entwickelung der Künste



S. Agnese Fuori le Mura (Aus: F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Band I. Freiburg i. Br., Herder 1896.)

des Barocco ein kirchliches Element geborgen, über dessen mächtige Wirkung auf das andächtige Volk doch wohl kein Zweifel besteht. Die Einseitigkeiten und Schiefheiten in der Auffassung des Autors erklären sich unserer Ansicht nach daraus, dass bei ihm der christliche Archäologe den Historiker überwiegt.

Dies bestätigt auch die Behandlung des Stoffs im Einzelnen. Schon dem Raume nach. Von den zwei Bänden, auf die das Ganze berechnet ist, umfasst der vorliegende erste nur die christliche Kunst der primitiven Zeiten nebst den Anfängen der künstlerischen Thätigkeit bei den nordischen Völkern. Wenn der Autor seinen Rahmen nicht beträchtlich erweitern will, wird er die Kunst des Mittelalters und die der Renaissance, die doch nach ihm die Blüte des christlichen Stils bezeichnet, in sehr kursorischer Form vortragen müssen.

Von den bisher vorliegenden Abschnitten sind die ersten am gewichtigsten. Hier bewährt sich der Autor von neuem als Meister des Stoffs: nicht nur die Formenwelt der ältesten christlichen Kunst, sondern vor Allem die in ihr aufkeimenden neuen Ideen und Vorstellungskreise werden uns zur vollen Anschaulichkeit und Klarheit gebracht. Für das Studium der Anfänge des christlichen Lebens und seiner Äußerungen in der bildenden Phantasie ist das Buch von Kraus der beste Führer. Der Autor schickt nicht, wie es üblich ist, die Architektur, sondern die Malerei voraus, lässt darauf die Plastik und dann erst die Baukunst folgen. Das hat seinen guten Grund. Die Wiege der christlichen Kunst ist in den Malereien der Katakomben zu suchen. Die Kunstgeschichte beginnt auch hier, wie im heidnischen Altertum, mit der Archäologie des Grabes. Dieser Umstand zwingt den Autor allerdings, über die Katakomben, ihre Anlage und räumliche Ausbildung einige Betrachtungen vorauszuschicken, die dann in dem Kapitel über die Architektur ihre bestimmtere Fassung und Ausführung finden. Aber für den ikonographischen und archäologischen Standpunkt des Verfassers ist das Vorschieben der bildenden Künste der beste Weg, um uns in die geistige Welt des Urchristentums einzuführen. Wir beobachten hier das allmähliche Hervorwachsen der symbolisch-allegorischen Kunst der ersten christlichen Jahrhunderte aus den Vorstellungskreisen der griechisch-römischen Kultur. Wir lernen die Bedeutung der einzelnen Typen und Zeichen kennen. Wir sehen, wie die Gedankensphären und die Erzählungen der Bibel, dann die Geschichten der Heiligen und Märtyrer in den Darstellungskreis der Kunst eintreten. An die Malereien in den Katakomben werden die Mosaikbilder, die Miniaturen und die sonstigen Werke der Kleinkunst angereiht, um das reiche Lebensbild der frühchristlichen Welt zu vervollständigen. Ein kurzes Kapitel schildert die altchristliche Skulptur. Sie ist im wesentlichen Kleinplastik und dekorative Kunst. Nur die Reliefs der Sarkophage nehmen eine höhere geistige Bedeutung in Anspruch. Die Anzahl der größeren statuarischen Bildungen ist gering. Kraus stimmt der von Wickhoff in unserer Zeitschrift ausgesprochenen Ansicht bei, dass die vielbesprochene große Bronzestatue des Apostels in der Peterskirche zu Rom nicht der altchristlichen Zeit, sondern erst dem Mittelalter angehöre.

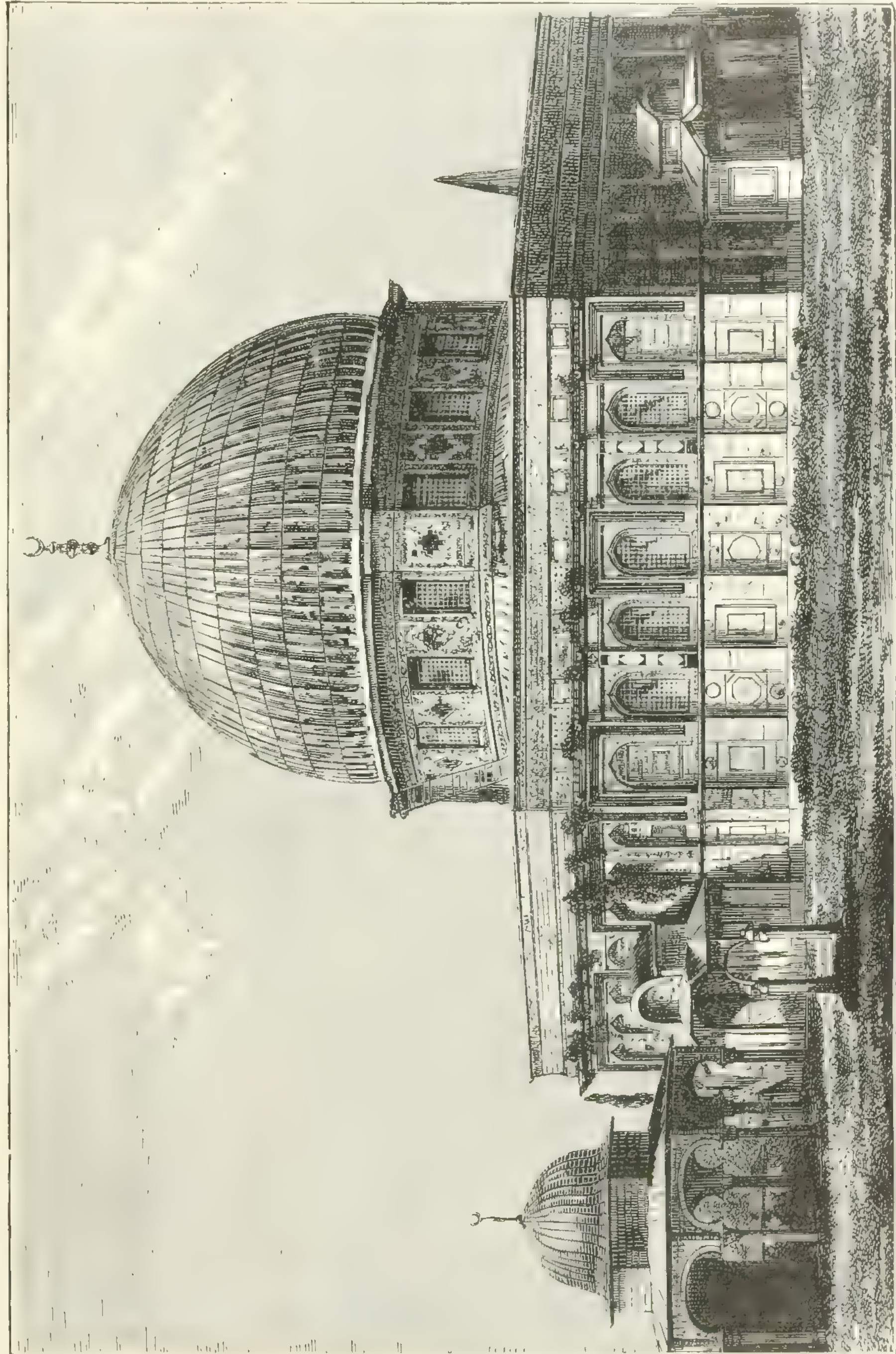
Den Abschnitt über die Baukunst der alten Christen beginnt Kraus mit einer lichtvollen Erörterung des Verhältnisses der Basilika zum Ökus und zur Katakomben-



kapelle. Die ältesten christlichen Gemeinden kamen in den zu Betsälen umgewandelten Hausbasiliken zusammen. Die Kapellen im Inneren der Katakomben dagegen dienten wohl zu speciellen Kultushandlungen über den Gebeinen hervorragender Märtyrer, aber nicht für den regelmäßigen Gottesdienst. Wichtig für die Entwickelung des christlichen Kirchenbaues sind die kleinen Bethäuser (Memoriae, Cellae cimiteriales) über den Katakomben, von denen uns in den sogenannten Basiliken des heil. Sixtus und der heil. Cäcilia über der Katakombe von S. Callisto zwei merkwürdige Beispiele erhalten sind. Ihr absidial abschließendes Innere diente dem Kultus, an dem das Volk unter freiem Himmel stehend teil nahm. Wenn an Stelle des offenen Raumes ein Hallenbau trat, so war die Basilika fertig. Und für die Gestaltung dieses in der Regel dreischiffigen Hallenbaues mag sowohl die Hausbasilika als auch die forensische Basilika der Römer die Motive dargeboten haben.

Nachdem der Autor dann die Denkmäler des Basilikenbaues im Einzelnen geschildert hat, geht er zu dem zweiten Typus der christlichen Kirchenanlagen über, zum Centralbau, welcher sich aus den Rotunden und Polygonbauten der Römer entwickelte. Hier wird besonders die mannigfache Ausbildung des Kuppelbausystems betont, welche in die Zeit vom 4. bis 6. Jahrhundert nach Chr. fällt. Ein lehrreiches Kapitel über die kirchlichen Einrichtungsstücke beschließt diese sehr gehaltvolle und vortrefflich illustrirte Abteilung.

Die folgenden Abschnitte gelten der weiteren Entwickelung der christlichen Malerei (vom 4. bis 6. Jahrhundert), sowie den Kleinkünsten und Kunstgewerben jener Epoche. Aus den letzteren Kapiteln heben wir die Abschnitte über die Elfenbeinplastik und über die neuerdings durch die ägyptischen Funde so bedeutsam gewordene Textilkunst besonders hervor. Die Schlusskapitel des ersten Bandes füllen die byzantinische Kunst und die Anfänge der Kunstthätigkeit bei den nordischen


Der Felsendom in Jerusalem. (Aus: F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Band I. Freiburg i. Br., Herder 1896.)

Völkern. In Betreff der Stellung von Byzanz erklärt sich Kraus unseres Erachtens mit Recht gegen die übertriebene Wertschätzung, welche manche Gelehrte der jüngeren Generation der oströmischen Kunst haben angedeihen lassen. Die hohe Stellung der Sophienkirche in der Raumkunst aller Zeiten bleibt unangefochten. Auch die Feinheit des plastischen Marmorstils der Byzan-

tiner ist allerseits anerkannt. In ihr lebt ein althellenisches Element fort. Von mächtigen geistigen Impulsen, die in der byzantinischen Kunst gewirkt und sich auf Europa fortgepflanzt hätten, kann nicht die Rede sein. Ungemein anziehend ist die Lektüre der letzten, den halbbarbarischen Kunstversuchen unserer nordischen Voreltern gewidmeten Seiten des Buches. Kraus weiß uns die Urzeit so nahe zu bringen, dass wir das Echo zu vernehmen glauben, welches die erste christliche Stimme in den Wäldern unserer Heimat einst hervorrief. Wir beobachten die Übertragung der altnordischen oder altasiatischen Zierformen in das westliche Europa, wir sehen sie hier mit römischen Motiven sich vermischen. In Poesie und Kunst dringen dann die Vorstellungen der neuen Lehre ein. So entsteht, was wir Karolingische Kultur nennen, eine Mischform römisch-christlichen und germanischen Wesens. Die mönchische, die klösterliche Kunst wartet vor der Thür. Wir stehen an der Pforte des Mittelalters. Mit dem Hinweis auf die hohe Bedeutung des Benediktinerordens für die Kultur Europa's um die Wende des ersten Jahrtausends nach Chr. schließt Kraus die Darstellung seines ersten Bandes. Möge es ihm vergönnt sein, uns bald den zweiten in gleicher Gediegenheit und Schönheit zu bescheren! *C. v. L.*

KLEINE MITTEILUNGEN.

Langstraße mit Alt-St. Peter in Straßburg i. E. Originalradirung von *A. Kortge.* Wer bei seiner Ankunft in Straßburg, vom Bahnhof rasch vorwärtsschreitend, auf kürzestem Wege durch die Langstraße zum Hauptziel eines jeden Touristen, dem Münster gelangen will, der sieht sich unmittelbar nach Überschreitung des in die Ill führenden Kanals unwillkürlich durch ein altertümliches Bauwerk gefesselt, das trotz seines verwahrlosten Zustandes doch charakteristisch genug ist, um gleichsam als Wächter am Eingang zum alten Straßburg zu stehen. Es ist die alte St. Peterskirche mit ihrem ungleichen Paar von Türmen, von denen sich der eine zu einer beträchtlichen Höhe emporstreckt. Er ist freilich im Vergleich zum Münsterturm nur ein Zwerg; aber er trägt dafür den ehrwürdigen Rost des Alters, der dem Münster durch beständige Restaurationen mit der Zeit verloren gegangen ist. Der Radirer, der es sich zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat, die köstlichen architektonischen Winkel des deutschen Elsass den Augen aller Kunstfreunde im Reich zu öffnen, hat sich denn auch einen Platz am Anfang der Langgasse, mit dem Rücken gegen die innere Stadt, ausgesucht, so dass das Bild einer mittelalterlichen Stadt uns in einer durch moderne Zuthaten wenig entstellten Reinheit vor Augen geführt wird. Über seine Persönlichkeit haben wir den Leser im Februarhefte der Zeitschrift unterrichtet. Seine Begabung für die Architektur-Radirung tritt in diesem zweiten Blatte noch stärker zu Tage als in seinem ersten. *R.*

* *Bittere Medizin.* Nach dem Bilde von *Adriaen Brouwer* im Städel'schen Museum in Frankfurt a. M. gestochen von *Otto Reim.* Dieses Bild des genialen Meisters, der als mehrfach auf- und abwandelnder Parteigänger eine Brücke zwischen holländischer und vlämischer Kunst gebaut, einen Rubens zur Bewunderung, einen Teniers zu gelegentlicher Nachahmung gezwungen hat, gehört zu der Reihe von Halbfiguren, in denen Brouwer nach der geistigen Richtung seiner Zeit Allegorieen zu Menschen gemacht hat. Der wüste Geselle, der vermutlich zu den Zechgenossen Brouwer's gehört hat, soll, wie wir aus Analogieen wissen, ein Sinnbild des Geschmacks sein, einer aus der Reihe der fünf Sinne, die Brouwer in einem Cyklus, nach seiner Art, dargestellt hat. Der Geschmack äußert sich bei diesen Leuten nur dann drastisch, wenn sie etwas unerträglich Bitteres zu trinken bekommen, in dem nichts Anregendes zu finden ist. In diesem unangenehmen Falle befindet sich der Mann, den sich Brouwer zum Repräsentanten des „Geschmacks“ auserlesen hat, freilich um eine meisterliche Studie daraus zu machen. In ihrer geistsprühenden Behandlung — sie ist wohl, so zu sagen auf einem Sitz, alla prima gemalt — übt sie auf den Stecher einen unwiderstehlichen Reiz zum Wettkampf aus, und den hat auch Otto Reim empfunden, als ihm die Gelegenheit ward, sich täglich mit diesem malerischen Tausendkünstler vertraut zu machen. Im Jahre 1864 geboren, ist Otto Reim 1882 Schüler der Berliner Kunstakademie geworden. Nachdem er sich für die graphischen Künste entschieden hatte, genoss er anderthalb Jahre lang den Unterricht Hans Meyer's, und nach Überwindung der Lehrzeit wurde er vom Ende des Jahres 1888 bis zum Anfang 1894 für das Berliner Galeriewerk beschäftigt, wobei ihm freilich meist die Reproduktion von Gemälden der älteren italienischen Schulen zufiel, die seinem Wesen nicht sehr zusagten. Seine Leistungen waren trotzdem so befriedigend, dass er im Oktober 1894 als Assistent an das Städel'sche Kunstinstitut in Frankfurt a. M. berufen und auch mit der Leitung des Kabinetts für Kupferstiche und Handzeichnungen betraut wurde. Er blieb jedoch nur ein Jahr in dieser Stellung, um sich fortan wieder freier künstlerischer Thätigkeit zu widmen. Während seines Aufenthalts in Frankfurt stach er u. a. auch dieses Blatt, weil ihn, wie er uns schreibt, „das Original durch seine ungemein frische, lustige Technik reizte.“ Er betrachtet es, wie er hinzufügt, übrigens nicht im allgemeinen als die Aufgabe des Stechers, „die Pinselstriche, die er dem Maler nachfühlen muss, sklavisch zu kopiren.“ In diesem Falle musste es aber geschehen. „Wenn man bei diesem Bilde von der Maltechnik absieht, so bleibt nicht viel übrig, so ist der Hauptreiz nicht wiedergegeben.“ Das gilt nicht bloß von diesem, sondern von den meisten Bildern Brouwer's, bei denen fast immer das gegenständliche Interesse hinter dem rein koloristischen Reiz zurückbleibt. Um diesen in seiner vollen Wirkung herauszubringen, hat Reim, wie es auch Klinger häufig thut, die Radirnadel mit dem Stichel verbunden, aber so, dass die erstere nur die Vorarbeit in den Nebensachen gethan hat, während die Hauptarbeit dem Stichel überlassen worden ist, der aber mit voller Freiheit, ohne Ängstlichkeit und Kleinlichkeit, geführt worden ist. Das Blatt darf sich den besten Reproduktionen, die wir von Brouwer'schen Bildern besitzen, ebenbürtig an die Seite stellen. *A. R.*

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





KASSANDRA.

Marmorfigur von MAX KLINGER

ALTES UND NEUES VON MAX KLINGER.

VON *JULIUS VOGEL.*

MIT ABBILDUNGEN.



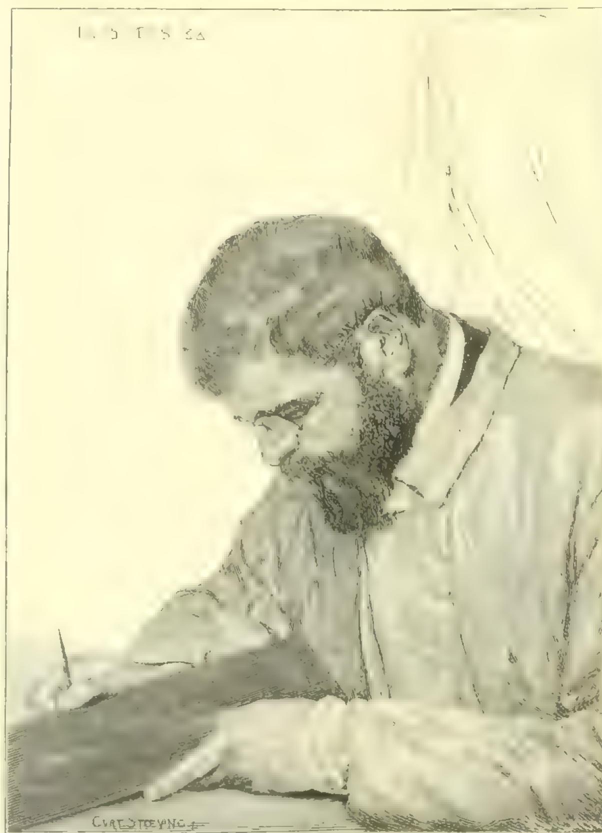
Der Ruf und die künstlerische Bedeutung Max Klinger's stehen jetzt fest gegründet da, in Deutschland und weit über seine Grenzen hinaus. Seit Jahren schon rechnen wir mit dieser Thatsache, die uns so selbstverständlich erscheint, dass wir darüber keine Worte verlieren mögen. Und doch, wie schwer hat er um Anerkennung ringen müssen, wie sehr und wie oft ist sein ernstes Streben verkannt worden, wie oft hat trivialer Witz und beißende Satire Kritik an seinen Werken geübt! Auf die sehr anerkennenden Worte, die in Berlin im Jahre 1878 seinen Erstlingsarbeiten bei ihrer Ausstellung gezollt wurden, folgten Antikritiken und dann in den folgenden Jahren Absagen in Menge, — Klinger habe das Zeug zu einem „verbummelten“ Künstler in sich, lautete die Liebenswürdigkeit eines angesehenen Berliner Litteraten — und auch an ihm ist Ernst Hähnel's Aphorisme zur Wahrheit geworden: „In den Augen der Mitwelt tritt jedes Genie als Verrückter auf!“ Wenigstens ein nicht unbedeutender Teil unserer sog. kunstsinnigen Welt hat mit scharfen Urteilen selbst späteren Werken gegenüber nicht zurückgehalten, wenn es natürlich auch nicht an einer kleinen Gemeinde fehlte, die, besonders in Berlin und in Dresden, viel für den Künstler gethan hat. Weniger haben die Franzosen mit ihrer Anerkennung zurückgehalten, und bezeichnend, daneben aber seltsam klingen die sauersüßen Worte, die vor fünfzehn Jahren ein Kritiker des „Estampe“ niederschrieb: „Il est certainement douloureux d'être forcé de reconnaître du talent à un Allemand, mais le patriotisme n'a rien à faire en art.“ In Klinger's Vaterstadt Leipzig ist man nicht immer so entschieden wie seit den letzten Jahren auf Seiten derer gewesen, die dem Künstler ihre Sympathien darbrachten. Man könnte zur Erklärung dieser Thatsache das bekannte Sprüchwort anführen von dem Propheten, der nichts in seinem Vaterlande gilt, wenn in einigen der ersten Folgen der radirten Werke nicht so mancher fremdartige und unverständliche Zug, nicht so mancher barocke Einfall, manche Künstlerlaune und manches persönliche Erlebnis das Verständnis des Wesens und das Eindringen in den Inhalt seiner Kunst auch hier Vielen sehr erschwert hätte. Im Spätherbste des Jahres 1887 war dann sein „Parisurteil“ im Leipziger Kunstverein ausgestellt. Es war etwas völlig Neues und Fremdartiges, in der Gesamtwirkung Überraschendes, das der „talentvolle“ Künstler da darbot, und ich, der ich wenige Tage zuvor, als ich das Bild zum ersten Male sah, in Raffael's Loggien und Stanzen im Vatikan geschwelgt hatte, gestehe auch zu denen gehört zu haben, die sich mit dieser neuen, den Bruch mit jeder landläufigen Tradition laut verkündenden Schöpfung nicht recht befreunden konnten. Eine Sonderausstellung der Werke Klinger's im Januar 1893 brach endlich das Eis vollständig. Der große moralische Erfolg dieses Winterfeldzuges war die Erwerbung der „Salome“ für das städtische Museum, der zwei Jahre später die „Kassandra“ als hochherzige Schenkung eines Kunstfreundes nachfolgte, dessen Name unbekannt bleiben soll.

Über beide Werke, über die „Salome“ mehr als über die „Kassandra“, ist viel schon geschrieben und beide sind durch gute und schlechte Abbildungen zu den populärsten Erzeugnissen der modernen Skulptur ge-

worden, innerhalb deren sie, man darf wohl sagen, einen Merkstein bezeichnen. Die „Salome“ hat zweifellos den Beschauern mehr zu denken gegeben, nicht nur weil sie früher als die „Kassandra“ entstanden ist, sondern weil man den moralischen Wert des künstlerischen Gedankens vorsichtig abwägte, weil der Eindruck auf das nervöse Empfinden des Beschauers intensiver, die Wirkung der äußeren Erscheinung fascinirender war als bei jener. So ist in die Erklärung der Figur manches hineingelegt worden, was auszusprechen dem Künstler fern gelegen hat, was überhaupt mit seiner ganzen von ernster, philosophisch durchdrungener Lebensauffassung getragenen Anschauungsweise nicht harmoniren würde. Haben sich doch selbst Neuro-Pathologen mit der Figur befasst, diese mit Richir's „Verderbtheit“ zusammengestellt und einen „krankhaft-sexualperversen Zug“ konstruirt, der beide Werke inspirirt zu haben scheine. Der Gedanke, den die „Salome“ nach des Künstlers Absicht verkörpern soll, ist einfacher und bedarf auch nicht des Apparates der symbolischen Erläuterung. In Kürze gesagt: es ist die Wahrheit von der Macht der physischen — nicht perversen, sondern natürlichen — Liebe, die gleichmäßig Jung und Alt umstrickt. Die Freude über das Gelingen und der hieraus resultirende dämonische Zug bilden die psychologische Grundstimmung des künstlerischen Gedankens. Als dramatisches Moment kommt hinzu, dass die, welche sich dieser physischen Liebe nicht zu entziehen vermochten, ihre Opfer, von ihr vernichtet werden, und der Eindruck, den dies Ergebnis auf die Urheberin hervorruft, steigert sich bis zur Genugthuung darüber, bis zum Triumph. Das Gefühl der weiblichen Überlegenheit spricht sich aus in der energisches Selbstbewusstsein verratenden Haltung, in der Art und Weise, wie die Arme verschlungen sind, in der physischen Kraft, in den starken, fast männlichen Händen, — Klinger hält sie selbst beim Weib für eine Schönheit — das Dämonische des Gedankens und Unheimliche des Vollbringens spiegelt sich wieder in den Zügen des Antlitzes, in den tiefliegenden, umschleierten Augen, ja selbst in der merkwürdigen Schädelbildung, die in der Seitenansicht zur vollen Wirkung gelangt. Für die Entstehung dieses Typus ist es nicht ohne Interesse zu wissen, dass das Urbild, das der Leser in entsprechender Umarbeitung schon von der Athena des „Parisurteils“ her kennt, der Abstammung nach jedenfalls keine rasse-reine Persönlichkeit war, sondern eine Mischung von französischem und slavischem Blut darstellt, eine Wahrscheinlichkeit, die sich besonders aus der Seitenansicht in der Originalstudie, einer Pastellzeichnung auf grünlichem Papier, zu erkennen giebt, wo das plattgedrückt erscheinende Gesicht nicht auf romanischen Ursprung hinweist, obwohl es einer Französin angehört.

Die Halbfigur der „Kassandra“ spricht menschlich mehr an. Klinger schildert die mythische Seherin in dem Augenblicke höchster pathetischer Erregung, die alle Nerven anspannt und aufregt, zugleich aber das heroische Weib, das sich in diesem Momente festen Willens zu beherrschen weiß. Sie sieht, wie der Dichter es schildert, das Unglück in ganzer Schwere, das als tragisches Verhängnis ihrem Hause beschieden ist; in ihren gramerfüllten, in ihrem Schmerze wunderbar ergreifenden Zügen spiegelt sich die unendliche Sorge, der bange Kummer wieder, der vor ihren in die Zukunft blickenden Augen steht. Die Figur ist seitlich und stark vornübergeneigt, das Haupt macht eine leichte Wendung, als lauschten die Ohren auf die prophetische Stimme des Gottes. Die mächtige psychische Erregung macht sich in der nervösen Unruhe der Haltung bemerkbar und möchte auch in einer spontanen Bewegung der Hände nach Ausdruck ringen. Aber die Kraft bezwingt die körperliche Bewegung, indem die linke Hand krampfhaft nach der rechten greift und diese mit energischem Druck zurückhält. Und trotz dieser Bezwingung empfindet man hier körperliche und geistige Bewegung in ihrer höchsten Potenz.

Jeder Beschauer, der den beiden auch räumlich vereinten Halbfiguren zum ersten Male gegenüber tritt, empfindet sofort, dass er ganz ungewöhnliche Schöpfungen



Max Klinger bei der Arbeit; Ölgemälde von K. STOEVING. (Als Geschenk des Herrn Eduard Stolz in Leipzig-Plagwitz seit 1896 im Besitze des Leipziger Museums. Im Hintergrunde steht die Figur der Kassandra.)



Studie zur Salome von MAX KLINGER.
Pastellbild im Besitze des Herrn Dr. J. Vogel in Leipzig.

der plastischen Kunst vor sich hat, und dieser Eindruck steigert sich, je mehr man gewahrt, welche entscheidende Rolle hier der Farbigkeit zugewiesen worden ist. Um diese für das Auge so bedeutsamen Effekte zu erreichen, ist Klinger vor einer technischen Maßnahme nicht zurückgescheut, die, weil sie Manchem als eine ästhetische Unmöglichkeit erschien, im besten Falle als künstlerische Spielerei, von Vielen, die den Entwickelungsgang der Kunstgeschichte nach Analogieen konstruiren möchten, als Zeugnis vom Anfange einer künstlerischen Decadence betrachtet wurde. Beide Skulpturen sind nicht polychrom, — das würde Niemanden befremdend erscheinen, — sondern polylith, d. h. sie sind aus Stücken verschiedenen Steines, für dessen Wahl hauptsächlich die farbige Wirkung maßgebend war, zusammengefügt, ähnlich also, um auf erhaltene analoge Beispiele hinzuweisen — denn auch aus der besten Zeit der klassisch-antiken Kunst ließen sich entsprechende Parallelen anführen — ähnlich wie die Kunst der späteren römischen Kaiserzeit Statuen und Büsten von Imperatoren und deren Angehörigen zusammenzustücken liebte. Was Klinger zu diesem, technisch übrigens sehr schwierigen Versuch in erster Linie veranlasst hat, ist die Thatsache, dass die Farbe des von ihm zu Skulpturzwecken verarbeiteten Steins nur durch die Qualität, durch die Echtheit des Materials, gewährleistet werden kann. Diese, ich will den Ausdruck gebrauchen „waschechte“, Farbigkeit ist nach seiner Meinung da zu erstreben und zu erreichen, wo die Natur selbst im Stein, Metall, Elfenbein, Holz u. dgl. m. die nötigen Mittel an die Hand giebt. Zu diesem Zwecke ist die Frage von der Verwendbarkeit der verschiedensten Steinsorten, welche Färbung sie durch die Politur annehmen, wie sie durch Patina wirken, von ihm zu einem Studium gemacht worden, wie es so intensiv bisher vielleicht von keinem Bildhauer, wenigstens keinem modernen, betrieben worden ist. Das Material, dessen Auswahl bekanntlich oft genug dem Händler oder dem italienischen Abbozzatore, der das nach dem Modell fertig punktirte Werk aus seiner Werkstatt dem Meister nur zum Zweck der letzten Übergehung zusendet, überlassen wird, ist für ihn nicht nur Ausdrucksmittel für die Form, sondern es soll durch seine Schönheit und den intensiven Ton der Farbe wirken, jene heben und erläutern. Die „Salome“ nun ist in der Weise zusammengesetzt, dass Kopf, Hals und Hände aus griechischem (parischem) Marmor bestehen, das graue, in der Längsachse der Figur, was ein merkwürdiger Zufall gefügt hat, von weißen Streifen durch-



Studie zur Salome von MAX KLINGER.
Pastellbild im Besitze des Herrn Dr. J. Vogel in Leipzig.

zogene, stofflich überzeugend wahr wirkende Gewand aus hymettischem (attischem) Stein, der aus einem antiken Säulenkapitell gewonnen wurde, das der Künstler in einer Vigna vor der Porta Portese in Rom fand. Der ältere Kopf an der Basis ist aus afrikanischem rotgeädertem, der jüngere aus karrarischem (bläulich getöntem) Marmor gearbeitet. Aus parischem Marmor bestehen auch die Fleischpartieen der „Kassandra“, während für das Gewand rötlicher Alabaster verwendet wurde, der allerdings wegen der Sprödigkeit und Rissigkeit für die statuarische Plastik sich wenig eignet und mit einer Wachsschicht überzogen werden musste, die wiederum leicht getönt wurde. Die Augen sind bei beiden Figuren aus Bernstein eingesetzt; Metall (Bronze) ist nur für das Band verwendet worden, das über der linken Schulter der „Kassandra“ das Gewand zusammenhält.



Bildnis eines Knaben,
[illegible] von MAX KLINGER.

Wie der Rahmen, der mit dem Gemälde und für dieses gedacht und bestimmt nach einem alten ästhetischem Grundsatze mit diesem geboren werden soll, des Künstlers Aufmerksamkeit beansprucht, so soll nach Klinger's Meinung für Werke der Plastik das Postament dazu dienen, jene in der Wirkung zu heben, ohne aber in der äußeren Gestaltung für das Auge aufdringlich zu werden. Dieser Grundsatz ist bei den Postamenten der Leipziger Halbfiguren praktisch befolgt worden. Die Würfel aus den Brüchen von Bagnères de Bigorre (im Departement Hautes Pyrénées) stammend, zeigen eine intensiv hellgrüne, durch graue Streifen und bei dem Postament der „Salome“ durch breite, dunkelcarmoisinrote Bänder unterbrochene Farbe, die in dem einen Falle mit dem grauen, in dem andern mit dem rötlichem Tone des Gewandes vortrefflich harmonirt. Bemerkt sei, dass bei der „Kassandra“, gewissermaßen um die schlanke Figur zu der wuchtigen Masse des Postaments überzuleiten, zwischen beide eine fünfseitige Basis zwischengeschoben ist, für die der Künstler rötlichen nassauischen Marmor gewählt hat.

Dieses, wie die Erfahrung lehrt, manchem Künstler als eine Sache von nebensächlicher Bedeutung erscheinende Studium der Steinarten und der Möglichkeit ihrer Verwendung für die Plastik hat Klinger auf großen Reisen, die dem Besuche alter und neuer Marmorbrüche galten, vertieft, Reisen, die ihm die Wahrnehmung aufdrängten, dass für die materiellen Zwecke der Bildhauerei in Zukunft noch vieles gewonnen werden kann. Besonders ist es nach seinen praktischen Erfahrungen der schon von den Alten verwendete Marmor von den Inseln des griechischen Archipels — Paros, Syra u. a. — der im Korn, der Farbe und Durchsichtigkeit und der zu erwartenden Patina dem gemeinhin verarbeiteten carrarischen Stein wesentlich überlegen ist. Freilich ist die Ausbeutung dieser Brüche — auf Paros haben sie vor Jahren Franzosen unternommen, dabei aber schlechte Erfahrungen gemacht — mit solchen Schwierigkeiten verbunden, dass wenige Künstler gesonnen sein werden, in Klinger's Fußtapfen zu treten.

Die Kunstblättersammlung des Leipziger städtischen Museums, die sich früher nur aus Schenkungen und Vermächtnissen kunstsinniger Bürger zusammensetzte, für



Der Tod am Grabe; Federzeichnung von MAX KLINGER

die aber nie eigentliche systematische Erwerbungen gemacht wurden, versucht seit einigen Jahren nachzuholen, was früher versäumt worden: eine Aufgabe, deren Lösung bei der jetzigen Entwicklung der graphischen Künste zum guten Teil allerdings noch der Zukunft vorbehalten ist. Indessen es sind doch in der letzten Zeit manche, zum Teil umfangreiche Erwerbungen geglückt, die das Interesse aller Kunstforscher und Kunstfreunde beanspruchen dürften. Planmäßig gesammelt wurden in erster Linie Blätter von Leipziger Künstlern, von Otto Greiner und besonders von Max Klinger, deren sämtliche Werke nebst einer großen Reihe von Originalzeichnungen erworben worden sind. Diese Zeichnungen von Klinger's Hand, von denen eine Anzahl charakteristischer und gegen-

ständlich interessanter Beispiele in Faksimile-Nachbildung hier wiedergegeben sind, mögen zunächst unsere Aufmerksamkeit beanspruchen. Es sind, abgesehen von den Studien, die der Künstler für spätere Werke (die Kassandra) entworfen hat, neunundfünfzig Blatt, sauber mit der Feder gezeichnet, die meist in einfachen Konturen gehalten und leicht getuscht oder sich vom dunklen Hintergrundston loslösend, einige bildmäßig weiter ausgeführt, ursprünglich zu einem Skizzenbuch gehörten, das Klinger, weil es samt und sonders Jugendarbeiten waren, denen er keine Bedeutung beimaß, schon vor Jahren weggab, das längere Zeit im Kunsthandel war und auf die Gartenveranda des in parkartiger Umgebung liegenden elterlichen Hauses zurückzog und hier, gleichsam um der Ruhe zu genießen, die ihn bewegenden Gedanken auf das Papier übertrug. Auf Gussow's Betrieb wurden die unscheinbar gewordenen Blätter später aufgezogen und bei Gelegenheit in Berlin ausgestellt. Es ist die Zeit, die für die Entwicklung Klinger's von entscheidender Bedeutung wurde, insofern er auf Anregung des Kupferstechers und Kunsthändlers Hermann Sagert sich entschloss, zur Radirnadel zu greifen, um, wie man ihm sagte, auch andern die Freude zu machen, seine Zeichnungen und zwar in eigener Vervielfältigung genießen zu können.

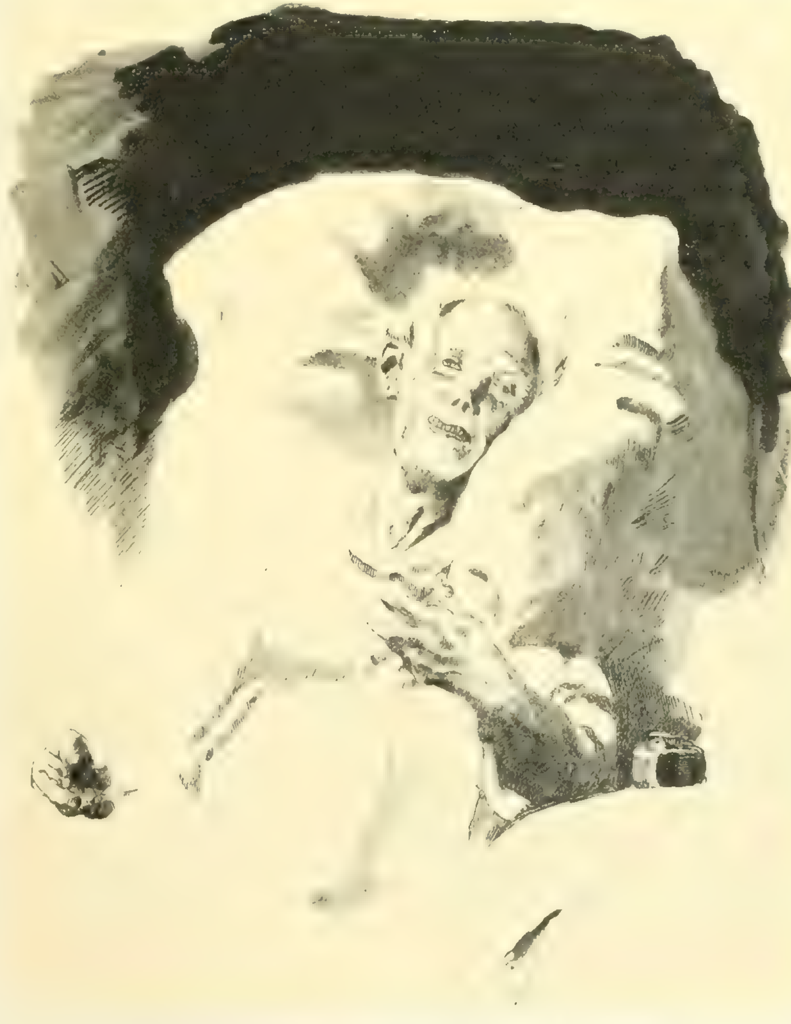


Johannes predigt in der Wüste; getuschte Federzeichnung von MAX KLINGER.

schließlich um eine ansehnliche Summe — ansehnlich wenigstens im Verhältnis zu der, die der Schöpfer der Zeichnungen einst erhalten hatte, — von der Stadt Leipzig angekauft wurde. Es sind, wie gesagt, Jugendwerke, zeitlich etwa den Zeichnungen „Vom Thema Christus“ gleichzustellen, die im Besitze der Berliner National-Galerie und neuerdings in dem unten besprochenen Hanfstängl'schen Klinger-Werke veröffentlicht worden sind. Entstanden sind sie zum Teil während Klinger's Studienzeit in Karlsruhe und Berlin unter Gussow's Leitung, zum Teil in den Mußestunden, die der Künstler während seiner militärischen Dienstzeit im Jahre 1876—1877 erübrigte, wo er nach den Anstrengungen der Übungen gern sich Der erste Versuch, ein den Mond anbetendes Fabelwesen, mit etwas Befangenheit in zarten Linien in die Platte geritzt, gelang zur Zufriedenheit und wurde fortgesetzt, obschon die liebevolle besorgte Mutter des Künstlers, der damals an einem Magenleiden nicht unbedenklich erkrankt war, sich mit dem Gedanken erst wenig befreunden konnte, weil sie von der Arbeit über der Kupferplatte schlimme Folgen für die Gesundheit des Sohnes voraussah. Die Zeichnungen des Leipziger Museums geben ein buntes Bild von alledem, was den Künstler, bevor er als Radirer an die Öffentlichkeit trat, bewegte. Der Ideenkreis, der sich hier ausspricht, deckt sich mit dem gerade, was Klinger als den hervor-

ragendsten Charakterzug der Zeichnung bezeichnet, mit der starken Subjektivität des Künstlers. Was er darstellt, so definirt er sie, ist seine Welt und seine Anschauung, es sind seine persönlichen Bemerkungen zu den Vorgängen um ihn und in ihm, wegen derer ihm keinerlei Zwang aufliegt, als sich künstlerisch mit der Natur seiner Eindrücke und seinen Fähigkeiten abzufinden. Es sind also Eindrücke bald dauernder Art, bald flüchtiger Natur, wie sie sich der geschäftigen Phantasie aufdrängen oder wie sie das Leben und die Umgebung mit sich bringt, bald solche, die des Künstlers Denken jahrelang in Anspruch nahmen gleichsam wie eine Lebensweisheit, die in die Sprache der Griffelkunst übersetzt, nach einem konkreten Ausdruck sucht. Endlich gehören zu der Sammlung auch die Originalzeichnungen zu Klinger's Erstlingswerke der Radirkunst, zu den 1878 erschienenen „Radirten Skizzen", die als allgemein bekannt vorausgesetzt werden können.

Klinger ist von Haus aus pessimistisch veranlagt und jahrelang haben ihn, wie andere große Geister seines Gleichen, die Gedanken vom Tode bewegt. Was er in den beiden Cyklen „Vom Tode" ausgesprochen hat, solche Ideen haben sein Hirn von Jugend auf erfüllt, und die Leipziger Zeichnungen sagen uns, dass die viel später ausgeführten Gedanken eigentlich Werke der Jugend sind. Das gilt z. B. von dem vom Throne herabgestürzten Herodes dem Großen, der schon in den „Radirten Skizzen" verwendet werden sollte. Bezeichnender aber sind zwei Blätter, wo der Sensenmann in unmittelbare Aktion tritt. Die eine zeigt uns eine weite Gebirgslandschaft, im Vordergrunde öffnet sich eine Höhle, der der Tod entsteigt. Den einen Fuß hat er schon auf den Felspfad gesetzt, mit den Knochenhänden hält er eine mächtige Sense, mit der er erbarmungslos zum Hiebe ausholt. Die andere führt uns das irdische Scheiden des Daseins vor: wir sehen ein ausgeworfenes Grab, in das der Tod, der gebieterisch nach unten weist, ein sich wehrendes und sträubendes Menschenkind hineinzustoßen sich anschickt. Hierzu kommen andere Erscheinungen und Arten des Todes: der greise Mann, der im Todeskampfe ringend mit stierem Auge blickt, das demnächst zu brechen droht (Klinger's Großvater in der Agonie), das Weib, das den Tod in den Wellen, die es wieder an den Sand gespült haben, gesucht oder gefunden hat, ein Bild von erschütternder Wahrheit. Der Wanderer, der auf einsamem Felsenpfade vom Tode ereilt worden (in den „Radirten Skizzen"), der Tod, der die ägyptische Erstgeburt dahingerafft hat. Darstellungen aus der biblischen Geschichte haben ja Klinger vielfach beschäftigt. Am bekanntesten sind die oben erwähnten Federzeichnungen „Vom Thema Christus". Sie haben Klinger's Ruf begründet und verdienen einen Platz in der Kunstgeschichte. Wesentlich gleichzeitig mit ihnen sind auch einige der Leipziger geistesverwandten Blätter entstanden, so die wunderbar lebensvolle getuschte Zeichnung „Christus vor dem Hohenpriester", Christus auf dem Meere wandelnd, eine Grablegung Christi, Johannes der Täufer predigt in der Wüste, die Salome, ein leicht geschürztes Judenmädchen das Haupt des Täufers von der Herodias verlangend, die meisten durch stark semitische Typen ausgezeichnet; oder, dem alten Testament entlehnt, die Personifikation der sieben mageren Jahre, sieben dämonisch in rasender Wut durch das Land jagende Kühe. Ebenfalls historischen Genre's ist schließlich noch das wundervolle Blatt, in dem Ham-



Das Ende; getuschte Federzeichnung von MAX KLINGER.

let der Geist des Vaters erscheint. Dann aber begegnen wir wieder der reinen Phantasie, die das Rätselhafte, Dämonische, Unheimliche schildert, bald auch märchenhafte Lieblichkeit und zarte, bestrickende Schönheit: so die Phantasiefahrt und die Siesta (für die radirten Skizzen entworfen), das „Ur-Nichts“, ein geflügelter, jugendlicher Dämon, der sich träumerisch zur Ruhe niedergelegt hat, so ein im Grünen unter knospenden Bäumen ruhendes Mädchen, ein unter einem Strauche mit riesigen weißen Blüten lagerndes nacktes Weib, dem ein Kind gegenüber sitzt und mit einem Pumalöwen kost, so die paradiesische Scene, in der Eva von der Schlange beraten nach dem Baume der Erkenntnis greift. Endlich haben auch die greifbare Gegenwart und die Vorstellungskreise des Alltagslebens ihr Recht geltend gemacht: wir sehen, wie ein junges Mädchen vor einem Fenster sitzt, weit vor über ihr Schreibpult gebeugt, eine elastische, leicht auf dem Rücken eines steil sich aufbäumenden Pferdes sitzende Kunstreiterin, oder die pikante Erscheinung eines im Badekostüm am Strande stehenden jungen Mädchens, das seine Blicke über die weite Meeresfläche schweifen lässt, einen schüchternen lockigen Knaben, dessen treuherziges Auge den Beschauer so eindringlich anblickt, allerhand Japanisches, das bei Gelegenheit einer Ausstellung in Berlin auf den Künstler Eindruck machte, und schließlich auch eine allerliebste Vedute „Dem weißen Schwan“, eine Straße in Grötzingen, das Klinger von Karlsruhe aus Studien halber besuchte. Es sind nur einige Beispiele, die hier angeführt werden, denn es hält schwer, eine ganze Sammlung phantasievoller oder von persönlicher Stimmung belebter Zeichnungen in flüchtigen Worten zu beschreiben. Zweck dieser



Schreibendes Mädchen; getuschte Federzeichnung von MAX KLINGER

Zeilen ist ja auch mehr auf die Existenz der Leipziger Blätter hinzuweisen, um Anregung zu deren Studium zu geben. Es sind, was nochmals betont werden mag, Jugendwerke, die nicht mit den reifen Arbeiten und Studien verglichen sein wollen, wie sie z. B. das Dresdener Kupferstichkabinett besitzt. Zwischen diesen Werken liegt ein Zeitraum von gegen fünfzehn Jahren, in denen Klinger sich zur größten Meisterschaft nicht nur allgemein als Künstler, sondern besonders als Zeichner emporgearbeitet hat. Wer aber die Leipziger Zeichnungen an seinem Auge vorüberziehen lässt, wer die eminente Sicherheit der Linienführung und reiche Phantasie bewundert hat, der erkennt hier die Offenbarung und die Gewalt eines Künstlergeistes, der bei aller Jugend Großes erwarten lässt. Ex ungue leonem!

* * *



Ein altes Lied; Federzeichnung von MAX KLINGER.

Auf dem unmittelbar an das Wasser grenzenden Grundstücke der Eltern, dem Walde mit riesenhohen knorrigen Eichbäumen auf der einen und einer weit in die Ferne hin sich dehnenden Wiese auf der andern Seite gegenüber, auf einem Platze, wie er für ernste Arbeit nicht zweckmäßiger und für beschauliches Hinträumen nicht behaglicher und stimmungsvoller sich denken lässt, hat der Künstler sich vor nunmehr zwei Jahren ein eigenes Heim errichtet, das im Auf- und Grundriss nach seinen Angaben, in den Verhältnissen nach seinen Plänen, in der inneren Ausstattung nach seinem Geschmack angelegt und ausgeführt ist. Wer Klinger's praktischen Sinn kennt, wird in diesem Heim



Tuschzeichnung von MAX KLINGER.

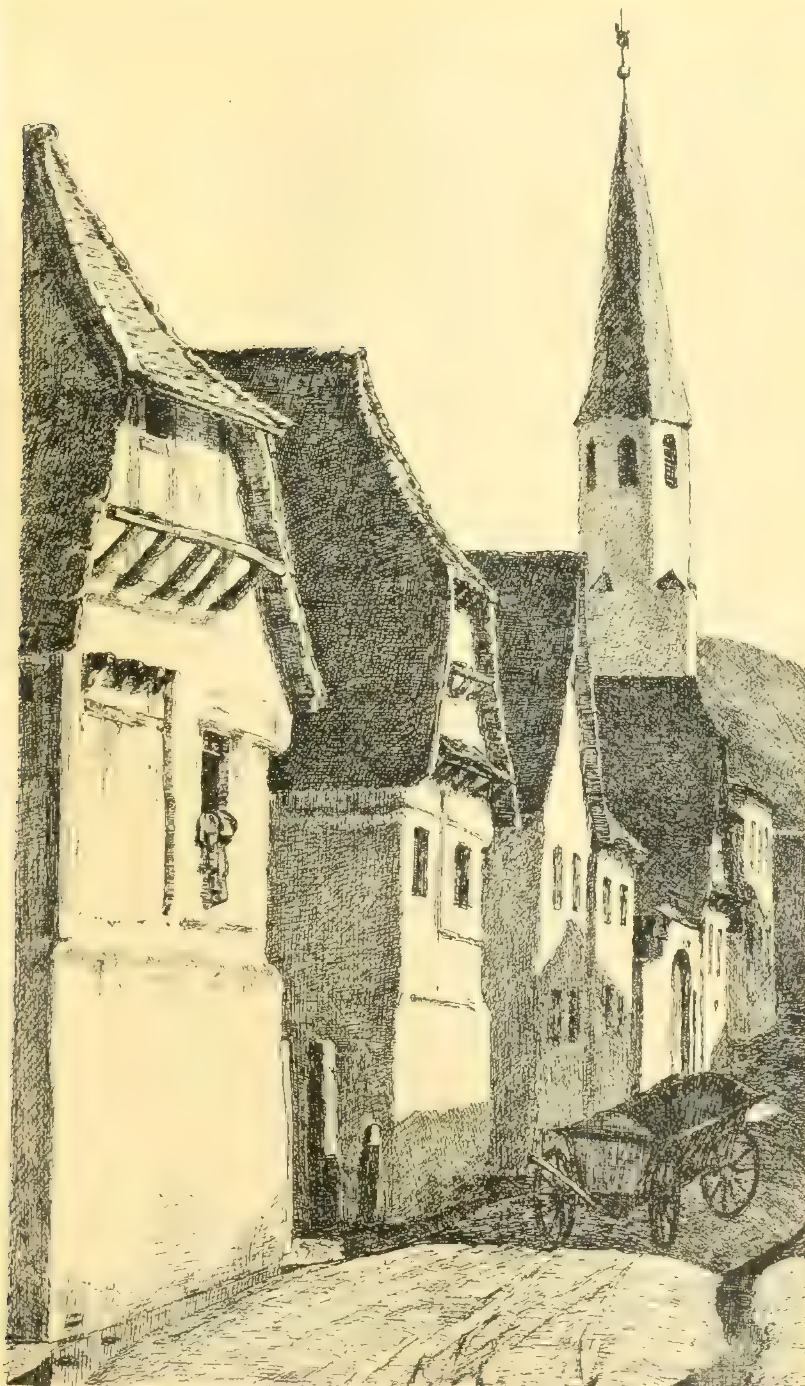
Lichtdruck von SINSEL & Co., Leipzig.

CHRISTUS VOR DEN HOHENPRIESTERN.

keine prunkvoll ausgestatteten Räume erwarten, in denen allerhand dekorative Stücke, kostbare alte Möbel, Gobelins, seidene Stoffe, Boukętts aus getrockneten Blumen, echte und unechte Antiken jenen zur äußeren Weihe verhelfen müssen, um den Herrn des Hauses möglichst dem gemeinen Dasein zu entrücken, sondern er wird hier eine in erster Linie der Zweckmäßigkeit und Brauchbarkeit dienende, möglichst einfache Künstlerwerkstatt suchen, die, wie die Thatsache beweist, mit diesen Eigenschaften auch die weiteren in sich vereint, dass sie behaglich und in ihrer Art schön ist und zugleich dem leider viel in Anspruch genommenen Hausherrn den Genuss stiller Einsamkeit verschafft, so bald er für die Arbeit der Ruhe bedarf. Das mäßig große Haus, das in den Schlusssteinen über Thür und Fenstern plastischen Schmuck, Masken von des Künstlers eigener Hand aufweist, besteht aus einem Erdgeschoss, über dem mezzaninartig einige Wohn- und Schlafräume sich befinden und vor allem eine gegen den Wald hin offene, gegen zwei Seiten durch eine Wand gegen die profane Welt gesicherte Plattform, auf der der Künstler unter freiem Himmel ungestört in nördlicher Breite nach dem nackten Modell malen kann. Den Hauptraum des Erdgeschosses bildet das große, beinahe 20 m lange und 12 m breite, durch Seiten- und Oberlicht beleuchtete Hauptatelier, ein Riesenraum, dessen Schmalwand gegenwärtig das große, aus Hauptbild, Nebenteilen und Predelle bestehende farbenglühende Gemälde „Die Einführung Christi in den Olymp“ bedeckt, der Versuch einer Aussöhnung der heidnischen mit der christlichen Weltanschauung, ein, wie man vermuten könnte, künstlerischer Nachklang von Heine's Gedicht „Die Götter Griechenlands“:

Doch auch die Götter regieren nicht ewig,
Die jungen verdrängen die alten,
Wie du einst selber den greisen Vater
Und deine Titanen-Öhme verdrängt hast,
Juppiter Parricida!

Verse, von denen indessen Klinger ebensowenig inspirirt war, als seiner Zeit von Nietzsche's Werken, als er vor Jahren an den Blättern des Cyklus „Vom Tode“ arbeitete. Das große, figurenreiche, in der Landschaft eine Macht der Konzeption ohne Gleichen bekundende Gemälde geht seiner Vollendung entgegen, und dann wird es an der Zeit sein, darüber das Weitere mitzuteilen. Seine monumentale Wirkung, die stark an Freskomalerei erinnert, weshalb das Werk auch im Sinne dieser, d. h. als Wandmalerei in einem großen Raume, Verwendung finden muss, diese monumentale Wirkung wird unterstüzt durch den äußeren Aufbau und durch die Art und Weise, wie der Rahmen in seinen einzelnen Teilen mit der Darstellung nach des Künstlers Geschmack in farbige Verbindung gebracht



„Dem weißen Schwan“, Straße in Grötzingen; Federzeichnung von MAX KLINGER.

worden ist. Der Leser wird sich erinnern, dass das „Parisurteil“, das — wir müssen sagen „leider“, so sehr jeder Kunstfreund auch seinen Besitz dem kunstsinnigen Architekten Hummel in Triest gönnen muss — in keiner deutschen Galerie eine bleibende Stätte gefunden hat, von einem Rahmen umschlossen ist, der mit plastischem Schmuck verziert und vom Künstler selbst ausgeführt für die Gesamtwirkung des Gemäldes von großem Einfluss war. In wesentlich erhöhtem Maße wird das von Klinger's neuester Schöpfung gelten: ihre Umrahmung wird auf eine weit über die allgemeinen Begriffe hinausgehende künstlerische Bedeutung Anspruch machen, da der plastische Schmuck, Figuren in Lebensgröße, aus griechischem Marmor gearbeitet ist, die Rahmenteile selbst aus dem oben genannten grünen Pyrenäen-Marmor und anderem farbigen Gestein bestehen, so weit nicht, wie für zwei Palmenstämme, die die Hauptdarstellung flankiren, Nussbaumholz Verwendung gefunden hat. Wir sehen, auch in diesen vielen Künstlern nebensächlich erscheinenden Dingen hat Klinger, seinen sonstigen Grundsätzen getreu, die Echtheit des Materials mit Entschiedenheit betont.

Ein so umfassender und vielseitiger Künstlergenius, wie ihn Klinger in sich verkörpert, findet nicht sein Genüge in der Einschränkung der Arbeit an einem Werke, so umfangreich es auch sein mag, so sehr es die Thätigkeit des geistigen Menschen in Anspruch nimmt. Die Arbeit mit Pinsel und Palette wird vertauscht mit der des Meißels und des Hammers; kurz darauf führt die geschäftige, nie ermüdende Hand die Radirnadel oder die Zeichenfeder. Nachdem das farbige Gypsmodell des der Welt entrückt und in überirdischen Sphären thronend gedachten Beethoven mindestens seit zwölf Jahren vollendet ist, geht der Künstler jetzt endlich an die Ausführung der Statue, die hinsichtlich der Verwendung kostbaren Materials, will man nach technischen Analogieen suchen, nur in den Chryselefantinwerken des klassischen Altertums eine entsprechende Parallele findet. Die Figur einer weiblichen Herme und kleinere Werke der Malerei und Skulptur gehen daneben der Vollendung entgegen, Entwürfe und neue Pläne werden vorbereitet, ein Zeugnis von der riesenhaften Arbeits- und Willenskraft, von denen der Meister dieser Schöpfungen sich beherrschen lässt. Den sonstigen künstlerischen Schmuck des großen Saales und seiner einfach-weißen Wände bilden zwei Böcklin'sche Landschaften aus früherer Zeit, einige Stiche von Goya und Ernst Moritz Geyger, Lithographieen von Otto Greiner, Studien von Klinger selbst, einige Gypsabgüsse nach Renaissancebüsten etc. Dass für den verständnisvollen Interpreten der Brahmsschen Lieder ein großer Flügel nicht fehlt, mag schließlich nur beiläufig noch erwähnt werden.



Kreuzabnahme; getuschte Federzeichnung von MAX KLINGER.

Ein kleineres, für den Abbozzatore bestimmtes Atelier schließt sich an den Hauptraum an; zwischen beiden liegt ein mäßig großer Ausstellungssaal, dessen Wände ein altflorentinisches Relief, Böcklin's bekannte „Flora“, eine Winterlandschaft vom Grafen Kalckreuth, und von Klinger's Hand die Dame auf dem Dache des römischen Hauses, Radirungen und die Kreuzigung schmücken, die hoffentlich nicht auch einmal ins Ausland wandern wird. Im übrigen enthält das Klinger'sche Künstlerheim eine Anzahl behaglich eingerichteter Wohnräume, die uns nicht weiter interessiren können. Und obwohl dieser villenartige, äußerlich einfache, aber geschmackvolle, innerlich behaglich und vor allem zweckmäßig eingerichtete Bau kaum vollendet war, drohte zu Beginn des vergangenen Jahres die Gefahr, dass der Bauherr seine Vaterstadt verlassen wolle, um einem an ihn ergangenen Ruf in die Kaiserstadt an der Donau Folge zu leisten. Wir würden dieser Thatsache an dieser Stelle nicht gedenken, weil sie rein persönlicher Natur ist und am besten auf einen intimen Kreis beschränkt bliebe. Sie

darf aber jetzt erwähnt werden, da die Presse sich mehrfach mit ihr befasst hat und, wie aus Wien geschrieben wurde, die Hoffnung nicht aufgegeben ward, eine die dortigen Kunstkreise befriedigende Lösung der Frage doch noch herbeiführen zu können. Klinger lehnte jedenfalls den Ruf ab. Der Tod des Vaters, der in ein glückliches Familienleben eine klaffende Lücke riss, sowie andere Umstände bewogen den Künstler, der Vaterstadt treu zu bleiben. Und wir Leipziger hoffen mit Zuversicht, dass die Bande, die Klinger bei uns gehalten haben, nun für die Dauer geknüpft sind. Denn die Arbeiten, die Klinger für die nächsten, man kann ohne Übertreibung sagen, zehn Jahre beschäftigen, ja seine Hauptthätigkeit bilden werden, machen seinen Aufenthalt in Leipzig zur zwingenden Notwendigkeit. Es handelt sich um zwei umfangreiche Aufträge für Wandmalerei, nach der sich des Künstlers Herz wohl schon seit langen Jahren gesehnt hat, Aufträge, die aber merkwürdigerweise spät an ihn herangetreten sind, obschon seine ganze, auf das Monumentale gerichtete Kunst, mit ihrem energischen Streben auch äußerlich durch große Mittel zu wirken, gerade ihn für derartige Schöpfungen geeignet erscheinen lässt. Die beiden Aufträge, um die es sich handelt, knüpfen sich an zwei Monumentalbauten an, die schon in ihrer Bestimmung für Wandmalereien prädestinirt sind und eine große Entfaltung malerischer Kunst ermöglichen. Der eine ist das städtische Museum der bildenden Künste, dessen Treppenhaus, ein in seinen Verhältnissen besonders glücklich gedachter und vornehm wirkender großer Raum mit Oberlicht, Bilderschmuck erhalten soll an Stelle der jetzigen Stucco-Inkrustation und der höchst mittelmäßigen dekorativen Voutenmalereien, für die von dem Architekten, Hugo Licht, von Haus aus ein künstlerischer Ersatz gedacht worden war. Die Entwürfe für diesen Cyklus sind vom Künstler vor kurzem vollendet worden: es sind vier große Kompositionen, durch ihre Stimmung wirkende, symbolische Erläuterungen der vier Tageszeiten, in denen gleichmäßig Landschaft, Meer und Figuren als Träger mystischer Gedanken eine gewaltige Sprache reden werden, drei dieser Entwürfe für je eine Wand gedacht, während die Komposition für die vierte Wandfläche, die durch eine in die Gemäldesäle führende Thür in zwei gleiche Hälften geteilt ist, in zwei in Stimmung und Thema gleichwertige Scenen, eine Kreuzigung Christi und die Grablegung — die Nacht, — zerlegt wird. Der Grundgedanke dieser Hauptdarstellungen setzt sich in der durch perspektivische Konstruktion scheinbar an Tiefe erweiterten Voute fort und zwar in der Personifikation der Tagesstunden, die, in Gruppen zusammengefasst, durch Figuren aus der klassischen und der germanischen Mythologie, Horen und Walküren, repräsentirt werden. Als Technik wird hoffentlich, altem Brauche folgend und wie es der Monumentalität des Auftrages entspricht, Freskomalerei gewählt, obwohl Klinger auf diesem Gebiete seine Kräfte bisher noch nicht bethätigt hat. Das dürfte aber nie ein Hindernis sein für die altbewährte, in ihrer Haltbarkeit und künstlerischen Wirkung durch Jahrhunderte erprobte Sprache der monumentalen Malerei einen unserer Ansicht nach dürftigen Ersatz in Gestalt von Leinwandflächen treten zu lassen, die über die Wände auszuspannen wären. Klinger hat bisher jede



Eine Vision; getuschte Federzeichnung von MAX KLINGER.

Technik beherrschen gelernt, meist als Autodidakt wie beim Radiren und Bildhauen anfangend, und er wird auch als Freskomaler ein ausgezeichneter Techniker werden.

Etwa gleichzeitig mit den Malereien für das städtische Museum trat an Klinger und zwar von Seiten der königlich sächsischen Ministerien des Kultus und des Innern ein zweiter, nicht minder dankbarer, umfangreicher und seine ganze Kraft anspannender Auftrag heran: die lange, den Fenstern gegenüberliegende Wand der Leipziger Universitätsaula in dem am Augustusplatze gelegenen sog. Augusteum auszumalen, das durch den jüngst nach Plänen von Arwed Rossbach vollendeten Umbau im Äußern wie im Innern eine wesentlich neue Gestalt erhalten hat. Mit welchen Plänen sich der Künstler für dieses Werk trägt, entzieht sich unserer Kenntnis, die Frage dürfte überhaupt erst in Jahren aktuelle Bedeutung erhalten. Der Bestimmung des Gebäudes und Klinger's Denken und Empfinden, so will es uns scheinen, angemessen wäre die schönste Lösung der Aufgabe, wenn die Titanengestalt des Prometheus in Hinblick auf ihre mythische Stellung zum Menschengeschlechte zum Hauptträger des Gedankens gemacht würde, der, wie schon die Vollbilder der „Brahms-Phantasie" beweisen, gerade in Klinger seinen geborenen Meister gefunden hat.



Mädchen am Strande; Federzeichnung von MAX KLINGER.

Im Vorstehenden ist ein Stück der Kunstpflege in Leipzig behandelt worden, das hoffentlich dereinst ein stattliches Kapitel deutscher Kunstgeschichte bilden wird. Wer Leipzig, die Handelsstadt, nicht näher kennt oder seit vielen Jahren die Stadt zum ersten Male wieder betritt, der ahnt, wie die Erfahrung bestätigt hat, außen hinter dem Wald von Fabrikschornsteinen und hinter ihrer dunklen Atmosphäre, innen bei dem hastigen Getriebe des Alltagslebens und dem Lärm des großstädtischen Verkehrs nicht, dass hier ein nicht unbedeutender Fonds künstlerischer Interessen zu finden ist und nach Möglichkeit genährt wird. Speciell auf dem Gebiete der bildenden Künste ist in den letzten zwanzig Jahren viel geschaffen und zu vielem die Anregung gegeben worden, so dass von der Zukunft manche schöne Saat zu erwarten ist. Der, welcher solche Worte niederschreibt, setzt sich leicht der Gefahr aus, für ein Opfer des Lokalpatriotismus zu gelten, denn nicht überall wird wohlwollenden Blickes verfolgt, was in Leipzig zur Pflege seiner Interessen geschieht. Wer aber weiß, dass der größte Faktor in diesem Getriebe der Bürgersinn

ist, die aus diesem herausgeborene Kraft des Gemeinwesens, die Freude an dem mit schweren Opfern erworbenen Besitz und die Zuversicht, dass auch kommende Zeiten in diesem idealen Ringen nicht ermatten werden, der wird diesem Patriotismus seine Berechtigung nicht versagen können.

* * *

Es bietet sich uns hier die passende Gelegenheit, um einige Worte der Orientirung anzuschließen über eine *Klinger-Publikation,* die der Kunstmarkt unlängst gebracht hat.[1]) Wie die unten beigefügte Titelangabe des prächtig ausgestatteten Foliobandes zeigt, handelt es sich um eine Auswahl aus den Werken des Meisters, in der seine Skulpturen, Ölbilder und Zeichnungen besonders reich vertreten sind, während von den etwa 150 Radirungen nur ein kleiner Bruchteil zur Wiedergabe gelangen konnte. Von außergewöhnlichem Interesse sind vor allem eine Anzahl von Feder- und Kreidezeichnungen nach der Natur, Köpfe, Hände, Gewandstücke u. a., Studien von unübertrefflicher Schärfe der Beobachtung und einer Festigkeit der Technik, die an Dürer erinnert. Einige der Blätter befinden sich noch im Besitze des Künstlers, was für Sammler betont sein mag; andere sind von deutschen Kabinetten, wie z. B. dem Dresdener, und aus dem Privatbesitz beigesteuert, darunter das reizvolle dreigeteilte Blatt „Narziss und Echo", Eigentum des Herrn Kommerzienrates Seeger in Berlin.



Hamlet und der Geist; getuschte Federzeichnung von MAX KLINGER

Eine wenig empfehlenswerte Beigabe ist der ausführliche Text, in den eine Reihe der Klinger'schen Studien als Illustrationen eingestreut sind. Leider können sie die Stilblüten des Herrn Meißner nicht annehmbarer machen. Wir verhehlen uns keineswegs, dass der Autor sich die redlichste Mühe gegeben hat, den Lebensgang und die künstlerische Entwicklung Max Klinger's geschichtlich darzulegen, obwohl ihm auch in diesem biographischen Teile seiner Aufgabe einiges Menschliche passirt. So z. B. auf S. 10, wo er sagt, das bereits 1858 von Lange erbaute Leipziger Museum sei in Klinger's Jugend noch nicht vorhanden gewesen. Klinger

1) *Max Klinger.* Radirungen, Zeichnungen, Bilder und Skulpturen des Künstlers, mit den drei vollständigen Folgen: Zeichnungen über das Thema „Christus", Entwürfe zu einer griechisch-römischen Gedichtsammlung und „Eine Liebe", Radirungen op. X, in Nachbildungen durch Heliogravüre etc. Text von *Franz Hermann Meißner.* München, Franz Hanfstängl, 1897. Fol.

ist doch 1857 geboren. Oder wenn er von Th. Lewin, der bekanntlich Klinger's Bedeutung mit zuerst erkannt hat, auf S. 20 behauptet, er sei „später als Bibliothekar in Düsseldorf gestorben". Lewin lebt in Düsseldorf unseres Wissens ganz gesund. Aber das sind Kleinigkeiten gegenüber den Mängeln des kritischen Teiles der Textbeigabe. Schon das ist ein Missgriff, dass uns detaillirte Analysen sämtlicher Werke Klinger's geboten werden, während der Leser doch nur eine Auswahl derselben vor Augen hat. Und nun vollends die Sprache, deren sich Herr Meißner bedienen zu müssen glaubte, um zu der Höhe des von ihm angebeteten Meisters emporzuklimmen! Wir begnügen uns, dem Leser eine einzige Probe dieses modernen Deutsch vorzuführen, und stellen daneben die Unterschrift einer Lithographie, welche das Bildnis des bekannten Komikers Scholz vom Wiener Carltheater darstellt. In der Unterschrift dieses Porträts ist eine Ansprache wiedergegeben, welche Scholz nach endlosen, ihm gespendeten Beifallsäußerungen an das Publikum gehalten haben soll.

Meißner:

„Dreimal schießt kritischer Geist vom lieblichen Bild hinaus in die Ätherhöhe, in der nach Plato die Ideen wohnen, und wirft im Wiederschein dorthin ein Symbol des Begriffs und der Folgerung aus dem eben von ihm gebildeten Zustand."

Scholz:

„Wenn sich der Schwäche Kraft in der Erreichung dunkler Ziele hat gefestigt und so sehr auch des Gelingens Huld erwärmender Nachsicht dünkt, so ist es unser Trost, des Strebens zaghaft Ziel mit banger Sehnsucht der Gewährung zu sein, die Ehre gehabt zu haben."

Preisfrage: Auf welcher Seite steht hier der höhere Blödsinn? Wobei natürlich zu berücksichtigen ist, dass Scholz wusste, das Publikum lache immer zum Zerplatzen, was er auch sagen möge, während Herr Meißner selbstverständlich ernst, tief ernst genommen sein will.

C. v. L.



Das Ur-Nichts; Federzeichnung von MAX KLINGER

DER KUNSTHISTORISCHE KONGRESS IN BUDAPEST 1896.

MIT ABBILDUNGEN.



IE regelmäßigen Versammlungen der Kunsthistoriker haben sich seit ihrer Wiederaufnahme im Jahre 1893 einer wachsenden Teilnahme der Fachgenossen und Kunstverwandten zu erfreuen. Während der damalige Kongress in Nürnberg 63 Teilnehmer vereinigte, war die Zahl der in Budapest Versammelten bereits auf ungefähr das Doppelte davon angewachsen. Darunter eine beträchliche Zahl von Ausländern: aus den Niederlanden, aus Skandinavien, Italien, England und Frankreich. Und an Stelle der Museumsvorstände und Magistrate, welche die Kongressmitglieder in Nürnberg und in Köln 1894 begrüßten, waren in Budapest die Vertreter der Staatsregierung zu ihrem Empfang erschienen. Diese wetteiferten mit der städtischen Repräsentanz, mit den Vereinen und kunstsinnigen Privaten in ihrer Ehrung und festlichen Bewirtung.

Den Anlass und die Möglichkeit zu einer derartig solennen Gestaltung des Kongresses von Budapest bot die ungarische Millenniumsfeier. Schon die Nürnberger Versammlung war von Seiten des kgl. ungarischen Handelsministeriums, als der obersten Instanz für die Millenniumsausstellung, zur Teilnahme an der nationalen Feier eingeladen worden. Der Kongress in Köln fasste, auf Grundlage der Satzungen, darüber einmütig einen zustimmenden Beschluss. Und wenn auch manche widrigen Umstände seither dazwischen getreten waren, welche eine Zeit lang die Verwirklichung des Kongresses sogar in Frage stellten, so wird es gewiss Keinen von denjenigen, die dem Rufe nach Budapest gefolgt sind, gereut haben, Teilnehmer an dieser denkwürdigen Versammlung gewesen zu sein.

Im Programm hatte man den Festsaal des ungarischen Nationalmuseums für die feierliche Eröffnung der Kongressverhandlungen in Aussicht genommen. Da dieser Saal jedoch bis zur gänzlichen Vollendung des neuen Parlamentsgebäudes als Sitzungssaal des Magnatenhauses dient, und da letzteres eben damals versammelt war, so musste rasch in der Wahl der Lokalität eine Änderung getroffen werden. Die Sitzungen begannen daher am Vormittage des 1. Oktober in der Festhalle der Millenniums-Ausstellung, in welcher auch am Vorabende bereits die Begrüßung der Kongressmitglieder durch den Handelsminister Ernst v. Daniel, in seiner Eigenschaft als Präsidenten der Ausstellung, stattgefunden hatte. Nach den bisherigen Erfahrungen musste man Zweifel darüber hegen, ob sich der weite Raum für die Versammlung der Fachgenossen nicht zu groß erweisen werde. Aber die glänzende Versammlung, an der außer den Vertretern der Wissenschaft aus fern und nah mit ihren Damen, den Ministern und den Repräsentanten der Stadt auch zahlreiche hochgestellte Kunstfreunde und Mäcene, Künstler und Schriftsteller teilnahmen, ließ bald alle jene Bedenken als unbegründet erscheinen.

Um $9\frac{1}{2}$ Uhr konstituirte sich das Bureau[1]) und der Obmann des Budapester Lokalkomitee's, Bischof Sigismund v. Bubics, übernahm den Vorsitz. Zu seiner Rechten saß der Unterrichtsminister Dr. Julius Wlassics, zu seiner Linken der Obmann des ständigen Ausschusses der Kongresse, Prof. Dr. v. Lützow, und Hofrat Prof. Dr. Schlie. Nachdem zunächst der Vorsitzende die Kongressmitglieder in kurzen Worten begrüßt hatte, hielt der Unterrichtsminister Dr. *Wlassics* in französischer Sprache die Eröffnungsrede. Er gab vor allem der Freude darüber Ausdruck, dass die Kunsthistoriker, der Einladung der kgl. ungarischen Regierung folgend, ihren vierten Kongress gerade im Millenniumsjahre in Budapest abzuhalten beschlossen haben. Die Regierung fühle sich dadurch zu tiefem Danke verpflichtet. Denn sie hege die Überzeugung, dass diese Versammlung, wie viele andere Vereinigungen ähnlicher Art, mit dazu beitragen werde, die Bande zwischen Ungarn und dem westlichen Europa fester und fester zu knüpfen. Ungarn hoffe und wisse, dass auch die Mitglieder dieses Kongresses den in der Kulturarbeit sich äußernden Eifer der Nation anerkennen und

1) Dasselbe bestand, außer dem Vorsitzenden, Prof. Dr. *v. Lützow*, aus den Herren *E. v. Kammerer* (Budapest), *H. Hymans* (Brüssel), Prof. *Cook* (London), Dir. *G. Le Breton* (Rouen), Hofrath Dr. *Schlie* (Schwerin), Dr. *A. Nyari* (Budapest) und Dr. *J. Dernjac* (Wien).

in die Heimat zurückgekehrt dafür Zeugniss ablegen werden, dass die Ungarn nicht nur seit einem Jahrtausend auf ihrem Boden den einheitlichen Staat, die Freiheit und das Recht aufrecht zu erhalten gewusst haben, sondern auch mit aller Energie darnach streben, aus ihrem Lande eine Pflegestätte der westeuropäischen Kultur und Kunst zu machen. — Auf große Resultate könne Ungarn freilich noch nicht hinweisen. Sein Boden war Jahrhunderte treue Helfer und Ratgeber bei der im Dienste des edlen Zieles unternommenen Arbeit! Knüpfen wir enger das Band, das uns mit der Gesamtheit der Kunstwelt verbindet! Damit begrüße ich Sie auf das wärmste. Ihre Arbeit sei erfolgreich und mögen Sie sich so wohl in unserer Mitte fühlen, wie sie mit echtem ungarischen Herzen empfängt nicht die ungarische Regierung allein, sondern die ganze ungarische Nation."

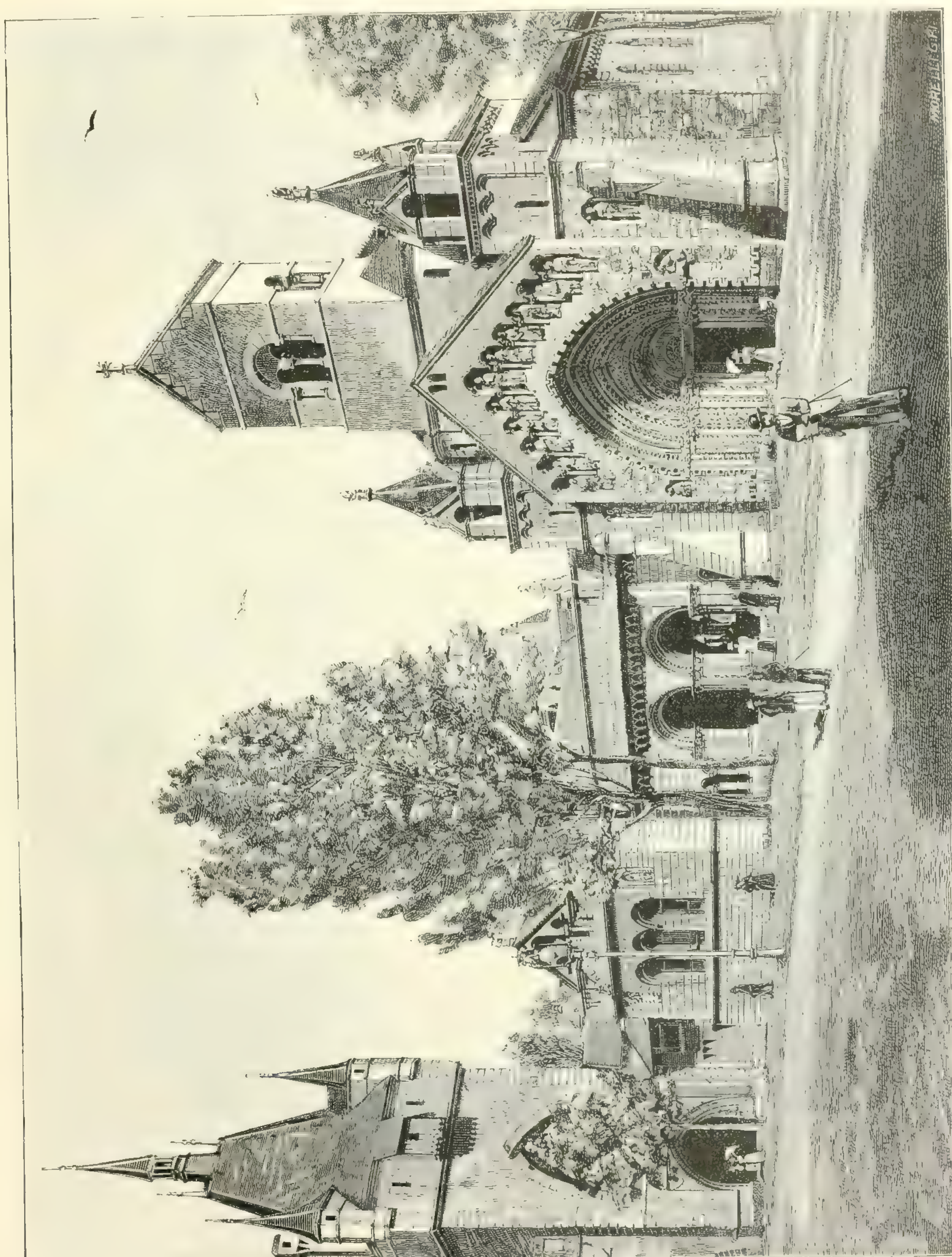


Eingangsthor zur historischen Abteilung der Millenniumsausstellung in Budapest.
Architekt J. ALPAR.

lang ein Kampfplatz. Das Schwert drängte den Pinsel und Griffel aus der Hand. Aber der Sinn für die erhabenen Ideen der Kunst und Wissenschaft sei dadurch niemals ertötet worden. Hervorragende Talente bürgen für den Beruf der Nation zur Kunst, und emsige Forscher arbeiten daran, die Geschichte derselben in der Vergangenheit aufzuhellen. „Seien Sie" — so schloss der Minister — „auf diesem Kongresse und immerfort uns

Der Obmann des ständigen Ausschusses, Prof. Dr. *v. Lützow*, antwortete auf diese Begrüßung mit einer kurzen Ansprache, in welcher er zunächst auf die Entstehung der kunsthistorischen Kongresse hinwies und deren erfreuliches Wachstum konstatirte. Der erste Kongress, 1873 in Wien, habe mehr einen familiären Charakter gehabt; die Leitung und das Endergebniss ruhte einzig und allein in den Händen des hochverdienten R. v. Eitel-

berger. In Nürnberg (1893) und in Köln (1894) war dies schon anders. Nicht nur die dortigen Museen, sondern die Städte selbst machten die Sache der Kongresse zu der ihrigen. Die alte kommunale Bedeutung der Kunst, die Bürgerschaft als Trägerin und Pflegerin der künstlerischen Interessen, gelangte darin zu erfreulichem Ausdruck. In Budapest, so fuhr der Redner fort, geschieht es zum ersten Male, dass die Staatsregierung des Landes, in dessen Hauptstadt wir aus hochfeierlichem Anlasse tagen, der Sache des Kongresses ihren



Nachbildung der Stiftskirche zu Ják in der historischen Abteilung der Millenniumsausstellung in Budapest. Architekt J. Alpár.

freundlichen und ehrenvollen Schutz gewährt. Im Namen des ungarischen Volkes rief sie uns zu: „Kommt her, Ihr Freunde der Kultur, Ihr Träger der Wissenschaft und Kunst und freut Euch mit uns an dem, was wir, was unser altes, edles Volk geschaffen hat. Dieses Volk ist lange nicht mehr ein wildes Reitervolk, es baut nicht nur fleißig seinen Boden und sammelt von ihm die Früchte, sondern es will auch frank und frei mitarbeiten auf allen Gebieten der Kultur.“ Unter einem Hinweis auf die Bauten der Ausstellung und deren reichen, glänzenden Kunstinhalt schloss der Redner mit einem von stürmischem Beifall begleiteten dreimaligen Hoch auf Ungarn und seine thatkräftige und weise Regierung.

Der Ehrenpräsident des Kongresses, *Sig. v. Bubics*, Bischof von Kaschau, nahm hiernach das Wort zu einer längeren Rede (in französischer Sprache), deren wesentlichen Inhalt ein orientirender Überblick über die Kultur- und Kunstgeschichte des Landes bildete. Er gedachte zunächst der furchtbaren Kriegsnöte und Gefahren, von denen Ungarn wiederholt heimgesucht war: des Einbruches der tartarischen Horden in das unter den Arpaden eben aufgeblühte Land, dann der mit dem 15. Jahrhundert beginnenden Einfälle der Osmanen. Nach der



Barockbau in der historischen Abteilung der Millenniumsausstellung in Budapest
Architekt J. Alpár

traurigen Niederlage von Mohacs (1526) folgte für Ungarn eine anderthalb Jahrhunderte dauernde Epoche der Knechtschaft. Dass sich in dieser langen, schweren Zeit die Künste und Wissenschaften hier nicht in gleichem Maße entwickeln konnten, wie im übrigen Europa, das liegt auf der Hand. Ganz brach aber lagen sie dennoch nicht; ähnlich dem alten Volke Israel hielt der Ungar in der einen Hand zur Verteidigung das Schwert, in der andern den Mörtel zum neuen Baue. Endlich im Jahre 1686 wurde der Erbfeind durch die christlichen Waffen aufs Haupt geschlagen. Mit der Rückeroberung Ofens aus Feindeshand begann das Erlösungswerk.

Hierauf ging Bischof von Bubics zu der Schilderung der Kunstdenkmäler Ungarns und ihrer verschiedenen Stilepochen über. Er gedachte kurz der Römerzeit und ihrer Denkmale in Altofen, Waitzen, Steinamanger und an anderen Orten und wandte sich dann zu der Periode des heiligen Stephanus (1000—1038), des ersten Königs von Ungarn, unter dem die christliche Kunst ihren Einzug in das Land hielt. Er teilte dasselbe in zehn Bistümer und gründete eine Anzahl stattlicher Kirchen, unter anderen die von Stuhlweißenburg, in welcher mehrere ungarische Könige gekrönt und begraben wurden, in der auch Matthias Corvinus seine letzte Ruhestätte fand. Sie war im romanischen Stil erbaut. Denselben Stil zeigten der Dom von Großwardein, die Kirche von Lébeny-Szent-Miklos im Wieselburger Komitat, die von Zsámbék, die Kapelle von Leless, die Kapelle von Bodrog-Keresstur und die schöne Kirche von Ják im Eisenburger Komitat, welche heute noch besteht. Ein Teil von ihr, das weltbekannte reiche Portal, schmückt in einer getreuen Nachbildung den Park der historischen Ausstellung. Die meisten dieser Bauten stammen aus dem 12. Jahrhundert. — Das 13. Jahrhundert sah den Einzug der Gotik in unser Land. Die Cisterzienser haben sie von Frankreich aus zu uns gebracht. Sie beherrschte den Kirchenbaustil Jahrhunderte lang. Der jüngst restaurirte Kaschauer Dom, die St. Ägidiuskirche zu Bartfeld und andere nordungarische Denkmäler gehören zu den ältesten gotischen Bauwerken des Landes. Die Hauptpfarrkirche des alten Pest, die Matthiaskirche in Ofen, die Kirchen zu Karlsburg, Kronstadt, Schässburg, Klausenburg, Kirchdrauf und andere reihen sich ihnen an. Eine Specialität bilden die in Oberungarn vorkommenden Holzkirchen, z. B. die in Kesmark und die in Szinyervaralya im Bistum Szatmar. Sie wurden von deutschen Bewohnern des Landes erbaut, deren Einwanderung bis in die Arpadenzeit zurückreicht.

Nachdem Bischof Bubics dann noch der Schlossbauten aus der Zeit der Renaissance, vor allem der Burg Vajdahunyad und der Schlösser aus der Periode Maria Theresias, Gödöllö und Esterháza gedacht hatte, ging er zu der Geschichte der Malerei in Ungarn über. Aus dem frühen Mittelalter haben sich zunächst eine Anzahl hochinteressanter Wandmalereien erhalten; so z. B. in Sankt-Marstinsberg, dem Ursitze des Benediktinerordens in Ungarn. Dazu kommen dann die Schöpfungen deutscher Meister, sowohl Wandgemälde als namentlich farbenprächtige Altarwerke, in den Domen von Kaschau, Kirchdrauf, der St. Jakobskirche zu Leutschau und andere. Die Nürnberger Schule hat daran hervorragenden Anteil. Neben dem deutschen macht sich der italienische Einfluss geltend. Wir können ihn bereits im 14. Jahrhundert nachweisen, zur Zeit der Regierung des Hauses Anjou, besonders unter dem kunstsinnigen Könige Sigismund, der die Ofener Königsburg vergrößerte und hierzu nicht nur italienische Architekten, sondern auch Bildhauer und Maler kommen ließ. Erscheint doch selbst der große Name des Masolino unter den in Ungarn beschäftigten Meistern! — Während von Skulpturwerken, namentlich von statuarischen, sich fast gar nichts bis auf unsere Tage erhalten hat, zeugen zahlreiche prächtige Goldschmiedewerke, Geräte, Gefäße, auch mit Perlen und Edelsteinen besetzte Waffen und Gewänder, welche sich noch, besonders in den von den Türken verschont gebliebenen Städten Oberungarns, vorfinden, von der Pracht- und Kunstliebe der Herrscher jener Zeit. Die Jahrbücher der Stadt Kaschau melden uns die Namen von 125 dort ansässig gewesenen Goldschmieden. Der Graner Domschatz besitzt eine Anzahl der kostbarsten Goldschmiedewerke des 14. und 15. Jahrhunderts, darunter den berühmten Kalvarienberg des Königs Matthias Corvinus, eines der glänzendsten Werke der Gold- und Emailtechnik jener Zeit, das Hauptstück der historischen Ausstellung. Unzählige seltene und höchst wertvolle Stücke verwandter Art befinden sich im Nationalmuseum zu Pest, in den Händen unseres begüterten Adels, vor allem im Besitze der fürstlichen Familie Esterházy in Fraknó und an anderen Orten. Die Ausstellung bietet davon eine interessante und lehrreiche Ausbeute. Wir vermögen daraus zu erkennen, wie reich Ungarn an Schätzen aller Art von Kunst besonders am Ende der Regierung des Königs Matthias Corvinus gewesen sein muss. Der fürchterliche Tag von Mohacs, 36 Jahre nach dem Tode des Königs, und die 150 Jahre dauernde Türkenherrschaft haben unsagbare Verluste an diesen Gütern und in einzelnen Teilen des Königreiches den vollständigen Ruin des Volkes mit sich gebracht. Der Redner warf zum Schluss einen Blick auf die neueste Zeit, schilderte in Kürze die bedeutendsten Museen und Sammlungen des Landes, und gedachte der verschiedenen Maßregeln der Regierung, der Komitate und der Städte zur Förderung der modernen, wie zur Pflege der alten Kunst. Nach Anhörung dieses höchst instruktiven Vortrags befanden sich die Kongressmitglieder in der Lage, über alles, was ihnen der historische Teil der Ausstellung bot, bereits vor deren Besichtigung über den Verlauf der Dinge im allgemeinen orientirt zu sein. Der Rundgang durch die Ausstellung vervollständigte später dieses Gesamtbild durch eine Fülle von Einzelheiten, welche


Calvarienberg des Königs Matthias Corvinus.

den Teilnehmern durch demonstrirende Vorträge erläutert wurden. Bischof *Bubics* und Prof. Dr. *Béla Czobor* teilten sich unter lebhafter Befriedigung der Zuhörer in diese nicht leichte Aufgabe.

Doch bevor die Demonstrationen begannen, war noch die Tagesordnung des ersten Sitzungstages zu erledigen. Zunächst folgte die Begrüßung der Kongressmitglieder durch den Herrn Magistratsrat Rózsavölgyi namens der Haupt- und Residenzstadt Budapest, welche der Versammlung ihre lebhaften Sympathieen kundgeben ließ. Dann berichtete der Vorsitzende über den Fortgang der Vorarbeiten für das in Florenz zu gründende kunsthistorische Institut, welches demnächst ins Leben treten werde. Prof. Dr. *Heinrich Brockhaus* in Leipzig habe sich bereit erklärt, die Einrichtung und Leitung der Anstalt für die erste Zeit zu übernehmen. Der Sindaco von Florenz bekundete seine Sympathie für das Unternehmen. Der Vorsitzende verband diese mit Beifall aufgenommenen Mitteilungen mit einem Apell an die Versammelten, sich an den Spenden und Sammlungen für das Institut zu beteiligen.

Sodann erfolgte die Wahl des nächsten Kongressortes für das Jahr 1898. Der Vorsitzende verlas ein Schreiben des Herrn Dr. *Hofstede de Groot*, welches den Kongress einladet, das nächste Mal in Amsterdam zusammenzutreten und die freundliche Aufnahme von Seiten der Stadt und der dortigen Kunstkreise zusichert. Direktor Dr. *Bredius*, der dem Budapester Kongress beiwohnte, unterstützte diese Einladung mit warmen Worten. Die Einladung ward einstimmig angenommen, und zwar für die ersten Septembertage des Jahres 1898, in denen gelegentlich der Krönung der jungen Königin Wilhelmine voraussichtlich große Festlichkeiten künstlerischen Charakters in Amsterdam stattfinden werden.

Den Schluss der Verhandlungen des ersten Tages bildete ein von Demonstrationen begleiteter, höchst gehaltvoller Vortrag Prof. Dr. *Jos. Neuwirth's* aus Prag über „Verlorene und doch erhaltene Cyklen mittelalterlicher Malerei in Böhmen“.

Mit dem Hinweise auf die Möglichkeit beginnend, dass verlorene mittelalterliche Bildercyklen nach alten Kopieenfolgen rekonstruirt werden können, hob Neuwirth hervor, dass sich auf dieser Grundlage zwei große Cyklen spätmittelalterlicher Wandmalerei aus böhmischen Königsburgen — der eine aus Karlstein, der andere aus der Residenz auf dem Prager Hradschin — feststellen lassen. Der Gewährsmann für die Karlsteiner Bilderfolge ist der Brabanter Geschichtsschreiber Edmund de Dynter, welcher als Gesandter zu Wenzel IV. nach Böhmen kam. Letzterer zeigte dem Brabanter in einem Karlsteiner Saale einen die Genealogie der Luxemburger darstellenden Bildercyklus, der kostbare Bilder aller Herzoge von Brabant bis auf Johann III. — im Auftrage Kaiser Karls IV. ausgeführt — umfasste und von dem Könige selbst als seine Genealogie bezeichnet wurde; denn er stamme von

dem Geschlechte der Trojaner und insbesondere auch Karls des Großen sowie von dem berühmten Hause Brabant ab, da sein Urgroßvater Kaiser Heinrich VII. von Luxemburg die Tochter Johanns I. von Brabant geheiratet hatte, deren Sohn König Johann von Böhmen war. Eine solche Bilderfolge befand sich im Karlsteiner Palas bis in die Tage Rudolfs II., da sie erst nach einem Berichte aus dem Jahre 1597 über Karlsteiner Restaurirungsarbeiten als zu Grunde gegangen betrachtet werden darf. Sind auch die Originalbilder unwiederbringlich verloren, so vermittelt uns doch eine vortreffliche Vorstellung derselben die vollständige Kopieenfolge der Handschrift 8330 in der k. und k. Hofbibliothek in Wien. Die hier vorgeführte Herrscherreihe, deren Darstellungen durch das in den Inschriften regelmäßig wiederkehrende „genuit“ als Genealogie charakterisirt sind, entspricht ganz den Angaben des Edmund de Dynter und deutet, zwischen guten Kopieen mehrerer heute noch in Karlstein erhaltener Wandbilder stehend, auf den gleichen Herkunftsort. Für die vor dem Trojanerkönige Priamus angeordneten, bis auf Noah zurückreichenden Gestalten, unter denen besonders Saturn und Juppiter auffallen, bietet eine durch Übereinstimmung der Anschauungen frappirende Erklärung das Buch „monarchos“ in dem Geschichtswerke des Johannes Warignola, der im Auftrage und nach Angaben Karls IV. arbeitete. Letzterer wollte durch den Cyklus gleichsam seine durch Abkunft besonders begründeten Ansprüche auf die deutsche Kaiserkrone illustriren. Biblische Überlieferung, klassische Mythologie, die Stammsage der Franken, die Geschichte der Merowinger, Karolinger, der Brabanter Herzoge und der Luxemburger bildeten die Grundlagen der Bilderreihe, deren treu kopirte Trachten genau den Berichten über den Trachtenwandel in Böhmen zwischen 1330 bis 1370 entsprechen. Die Vollendung des Cyklus erfolgte zwischen 1355 und 1356 wahrscheinlich durch den schon 1357 als Hofmaler Karls IV. genannten Nikolaus Wurmser von Straßburg. Die Treue der Kopieen lässt sich besonders nach den von derselben Hand stammenden Nachbildungen der drei heute noch in Karlstein befindlichen Wandgemälde bestimmen, da beide Kopieengruppen zu den verlorenen, beziehungsweise erhaltenen Originalen genau in demselben Verhältnisse stehen müssen. Die Kopieen wurden unter und wahrscheinlich für Maximilian II. zwischen 1569 und 1575 ausgeführt; der Name des Kopisten konnte nicht eruirt werden. Mit dem Cyklus ist wertvolles Material für das Einsetzen neuer Darstellungsgedanken in die Wandmalerei Böhmens während des 14. Jahrhunderts gewonnen; dasselbe hat auch für die Kunstgeschichte Brabants unbestreitbare Bedeutung.



Calvarienberg des Königs Matthias Corvinus. (Oberer Teil.)

Die Grundlage für den Nachweis einer 1541 durch Brand vernichteten Bilderreihe böhmischer Herrscher in der Prager Burg bilden die Handschriften 7304, 8043 und 8491 der k. und k. Hofbibliothek in Wien, welche teils Inschriften, teils Darstellungen überliefern. Die Darstellungen der Handschrift 8043 gehen auf Kopieen zurück, die Böhmens oberster Erbtruchsess Johann von Hasenburg und Budin noch vor dem Burgbrande hatte anfertigen lassen, und stellen ein Ferdinand I. unterbreitetes Restaurirungsprogramm für die Regentenbilder dar; die Originale stammten aus der Zeit Karls IV., sind aber in dem Hasenburgischen Widmungsexemplar nicht mit jener Treue kopirt, welche die Nachbildungen des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein auszeichnen. Doch bleiben einige Typen für bestimmte böhmische Herrscher bis ins 18. Jahrhundert in Geltung. Die Erneuerung des zum Schmucke der Prager Landrechtsstube bestimmten Cyklus wurde vom Erzherzoge Ferdinand dem Salzburger Maler Hans Getschingen, von Ferdinand I. dem Meister Joh. Ferro zugedacht und schließlich dem Mailänder Domenico Pozzo zugeteilt.

Die Betrachtung beider Bilderreihen betont einen wohl entwicklungsfähigen Arbeitsgedanken, indem sie einen wertvollen Fingerzeig gibt, darauf ab und zu das Augenmerk zu richten, ob nicht auch anderwärts in ähnlicher Weise verlorene Bildercyklen für die kunstge-

schichtliche Erkenntnis späterer Generationen hinüber gerettet wurden. Die Kopienfrage der Luxemburger Genealogie aus Karlstein könnte überdies für die Ausschmückung des Karlsteiner Palas herangezogen werden und einen alten Ausstattungsgedanken neu beleben helfen. —

Nachdem der Vorsitzende dem Redner für seine gelehrten Auseinandersetzungen den Dank der Versammlung ausgesprochen hatte, verteilte sich dieselbe in den Räumen der Ausstellung zu den bereits erwähnten Demonstrationen. Um zwei Uhr fand sodann das vom Handelsminister gegebene Festbankett und nachmittags der gemeinsame Besuch der modernen Kunstausstellung im neuen Künstlerhause statt. Eine Festvorstellung im kgl. ungarischen Opernhause beschloss den lehr- und genussreichen ersten Kongresstag.

(Fortsetzung folgt.)

BÜCHERSCHAU.

Hugo Hartung, Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland in photographischen Originalaufnahmen. Berlin 1896. *E. Wasmuth.* 6 Lfgn. à 25 M. (25 Blatt Lichtdruck in Folio pro Lfg.

Alle Versuche, unseren kirchlichen Gebäuden einen modernen Stil zu erfinden, haben doch immer wieder zur Anlehnung an die mittelalterlichen Stile für die formale Ausgestaltung geführt, wobei allerdings die romanischen und Übergangsbauten immer mehr die Vorherrschaft der Gotik überwinden. So kann der moderne Architekt eingehende Studien an alten kirchlichen Baudenkmalen nicht entbehren, die doch, wie Hartung in seinem Vorworte betont, nur die wenigsten auf größeren Studienreisen gründlich betreiben können, während die Mehrzahl der Architekten nach vollendetem Studium unmittelbar vor den Anforderungen der Praxis steht. Es ist höchst dankenswert, wenn ein mit diesen Bedürfnissen der Praxis vertrauter Fachmann, der zugleich als akademischer Lehrer einen größeren Überblick über das Material und über die mannigfache Verwendung desselben hat, eine Auswahl aus den besten deutschen mittelalterlichen Bauten trifft. Hartung hat mit Geschick aus der Fülle des Vorhandenen mustergültige und anregende Beispiele sowohl für Gesamtanlagen als auch für Details gewählt. Er trägt Sorge, dass möglichst die erhaltenen, nicht restaurirten Partieen der Bauwerke zur Veröffentlichuug gelangen, dass möglichst alle Baumaterialien in ihrer Anwendung vorgeführt werden. Indem er so dem Architekten nützlich wird, bringt er dem Forscher und Liebhaber zugleich höchst wertvolle Beiträge zur Kenntnis unserer deutschen mittelalterlichen Bauten. Auch diesen muss ja daran liegen, möglichst viel des in situ befindlichen authentischen Materiales, und von diesem wieder das durch Eigenart der Gestaltung und bauliche Bedeutung Hervorragende in bequemer Weise vorgeführt zu sehen. Die großen, photographischen Aufnahmen sind so gewählt, dass sie alles wichtige Detail mit genügender Deutlichkeit darstellen und sind in ausgezeichneten Lichtdrucken von Römmler & Jonas reproduzirt. Die Aufnahmen sind ausnahmslos so geschickt gemacht, dass auch schwierige Partieen ohne allzu starke, die Proportionen verzerrende Fehler herauskommen. Dass die äußere Ausstattung eine elegante und solide ist, dafür bürgt der Name des vortrefflichen Wasmuth'schen Verlages. Wir finden zunächst als Vertreter des massiven, schlicht dekorirten Werksteinbaues der Sachsenlande den Chor von St. Godehard, daneben den reicher entwickelten Westchor von St. Michael, beide aus Hildesheim. Lehrreich ist daneben der einfache, aber durch einen hübschen Bogenfries belebte Chor von St. Peter und Paul zu Königslutter (Anfang 13. Jahrh.), und der reiche Chor der Goslarer Neuwerkerkirche mit seinen kräftigen, aber zierlich ornamentirten Werksteingliedern, welche die ehemals verputzten Wandflächen aus Bruchstein einrahmen. Das Motiv der wunderlich gekrümmten kleinen Säulchen vor den Kragsteinen, welche hier die oberen Säulen tragen, dürfte mehr originell als nachahmenswert sein. Wie einfach andrerseits bei einem Bruchsteinbau mit Werksteingliedern sich der Chor ausbilden lässt, zeigt der des Braunschweiger Domes. Das Innere eines romanischen Chores von schlichtester Gestaltung zeigt die Halberstädter Liebfrauenkirche, etwas schmuckvoller im Detail die Neuwerkerkirche zu Goslar, reicher gegliedert St. Peter und Paul zu Königslutter, endlich den eigentümlichen, gradlinigen, romanischen Chorschluss mit Umgang die Cisterzienserabtei zu Riddagshausen. So können wir Typen des romanischen Portalbaues an dem schwerfälligen, aber interessanten Nordportal von Königslutter (12. Jahrh.), die übliche Normalform an der Katharinenkirche zu Braunschweig, die Übergangsformen an der Cisterzienerabtei zu Riddagshausen studiren. Die Gotik vertritt eine Teilansicht des Halberstädter Domes, eine Folge von Blättern vom Magdeburger Dom und eine sehr hübsche Ansicht des nördlichen Seitenschiffes vom Braunschweiger Dom mit seinem originellen, spätgotischen Gewölbe. Kreuzgänge, Chorschranken, einzelne Kapitelle ergänzen dies Material. Da fast alle genannten Bauten in mehreren Blättern, sowohl in Gesamtansichten als auch in Details gegeben sind, wird auch für die kunsthistorischen Sammlungen das Werk in seiner lehrreichen Zusammenstellung sehr wertvoll. Die auf Inhaltsangabe, Erbauungszeit und Baumaterial beschränkten Notizen unter jedem Blatte geben gerade das Notwendige und sind höchst willkommen. Die nächsten Lieferungen, über die wir s. Z. berichten werden, dürften aus dem engeren Rahmen Niedersachsens uns in andere baulich wichtige Gebiete Deutschlands führen.

M. SCH.

Altfränkische Bilder mit erläuterndem Text von *Th. Henner.* Kalendarium für 1897. Würzburg, 1897. H. Stürtz.

Dieser Kalender hat neben seinen praktischen Zielen den Endzweck, das Publikum des fränkischen Kreises mit seinen Kunstdenkmalen bekannt zu machen und in Beziehung zu

erhalten. Somit würde er kaum hier der Besprechung für weitere Kreise zu unterziehen sein. Aber mir scheint, solche Kalender sollten alle deutschen Gaue besitzen. Da wird der farbige Umschlag durch eine nette Nachbildung der Einbanddecke eines Evangelienkodex der Würzburger Universitätsbibliothek gebildet, der in seidebespannter Umrahmung ein byzantinisches Elfenbeinrelief umschließt. Der Einband umfängt eine Serie von Autotypieen fränkischer Kunstdenkmale mit begleitendem Text. Die lustigen dekorativen Rokokoskulpturen aus Veitshöchheim von dem Würzburger Hofbildhauer Diez († 1755) neben dem Grabmal des Ritters Konrad von Hutten zu Arnstein († 1502). Neben Gemälden des *Giov. Dom. Tiepolo* († 1795) das romanische Portal der



Calvarienberg des Königs Matthias Corvinus. (Basis.)

Abtei Oberzell, neben Prunkbechern aus Schönborn'schem Besitze ein altes Würzburger Stadtthor. So hat der kleine Kalender doch auch über den fränkischen Kreis hinaus Interesse und verdient nachgeahmt zu werden. Es ist eine einfache und doch wirkungsvolle Methode, den Sinn für vaterländische Kunst und Altertümer in weiteren Kreisen zu wecken.

M. SCH.

Humoristische Flachornamente für Intarsia, Holzbrand, Holzmalereï, Metallätzung u. s. w. (Heft 3: Beschläge.) 12 Tafeln in groß Quart entworfen von Prof. Dr. *Hanns von Weißenbach.* Leipzig, Druck und Verlag von E. Haberland. 1896.

Der Autor, der sich dem kunstsinnigen Publikum unter anderem durch das witzige, unter dem Pseudonym *Dirk van Waterloo* erschienene Büchlein: „Kunstästhetische Sünden" bekannt gemacht hat, bietet uns in der vorliegenden Vorbildersammlung, die bei einigem Beifall fortgesetzt werden soll, die Nachbildung einer Anzahl wohlgelungener Beschläge für Büffets, Salonkästen, Kleider-, Geld-, Bücher- und Cigarrenschränke, wie er sie für sein eigenes Haus in Graz (Zinzendorfstraße 29) zum Teil mit Hilfe eines Graveurs hergestellt hat. Er geht bei ihnen von dem Grundsatz aus, dass „die Funktion des jeweiligen Möbels mit dem Ornament in harmonischer Beziehung stehen müsse", und wünscht, dass man deshalb auch auf die Beschläge dieselbe peinliche Sorgfalt wie auf die Füllungen verwenden möge. Um mit der „ledernen Volute, den Rosetten und dem Akanthus" zu brechen, entschloss er sich, die Motive für seine ornamentalen Muster aus der Welt, die uns täglich umgiebt, zu wählen. Er verwendet daher am liebsten unsere gewöhnlichsten Nutz- und Zierpflanzen, z. B. die verschiedenen Getreidearten, ferner Kukurutz, Kartoffelblüten, den Fingerhut, die Fuchsie, Tabak, Hopfen und Weinlaub als Grundformen und versteht es, da er eine reiche humoristische, gelegentlich auch eine satirische Ader besitzt, aus diesen Elementen durchaus originelle Gebilde zu schaffen, die bei aller absichtlichen Einfachheit doch stilgerecht wirken, weil sie sich als zweckentsprechend erweisen. Weißenbach will auf diesem Wege die Popularisirung des Kunstgewerbes im Sinne des 16. Jahrhunderts anbahnen. Da er als „Amateur

und Dr. jur., den der Zunftzwang und seine Regeln nichts angehen", hauptsächlich an die Amateurs denkt, unter denen die Hausfrauen das Hauptkontingent stellen, wollen wir wünschen, dass es ihm gelingen möge, mit seinen Vorlageblättern „den entschieden vorhandenen Ueberschuss an künstlerischen Kräften in richtige, auch zu einem Zweck führende Bahnen zu lenken". Denn offenbar hat er recht, wenn er in der Vorrede meint, „dass der Dilettantismus das solide Fundament bilden müsse, auf dem die Kunst und das Kunstgewerbe aufgebaut werden können". *H. A. L.*

Von den „*Vierteljahrsheften des Vereins bildender Künstler Dresdens*, deren erster Band, wie wir in unserer Januar-Korrespondenz berichtet haben, im vorigen Herbst abgeschlossen vorlag, ist soeben das erste Heft des zweiten Jahrganges ausgegeben worden. Der Umschlag dazu ist nach einer Zeichnung von *E. H. Walther* hergestellt worden, in dem eine vollentwickelte Sonnenrose mit vielem Geschmack zu einem zwar höchst einfachen, aber wirkungsvollen ornamentalen Motiv verarbeitet worden ist. Leider entspricht jedoch der Inhalt dieses neuesten Heftes keineswegs den Erwartungen, die man nach den im ersten Jahrgange gebotenen Leistungen zu stellen geneigt war. Von seinen fünf Blättern genügt nur die Steinzeichnung von *Wilhelm Ritter* den Anforderungen, an die wir durch den ersten Jahrgang gewöhnt sind. Mit wenigen, aber sicher geführten Strichen führt uns hier Ritter das anmutende Bild einer aus Wiesen, Feldern und vereinzelten Bäumen bestehenden Landschaft vor, deren Reiz durch die eigenartige Beleuchtung und durch einen leise durch die Wiese herabfließenden Bach bedingt ist. Der Horizont ist ziemlich hoch genommen, etwa so, wie *Bastien-Lepage* in vielen seiner Landschaften zu verfahren pflegte. Der Druck auf bläulichem Papier, in der Anstalt von *Wilhelm Hoffmann* in Dresden ausgeführt, lässt nichts zu wünschen übrig. *Richard Müller* erweitert unsere zoologischen Kenntnisse durch die gleichfalls in Steindruck wiedergegebene Darstellung eines Mantel-Pavians, der neben einem mächtigen Korb kauert. Offenbar hat der Künstler auch für dieses Blatt eingehende Studien in einem zoologischen Garten oder in einer Menagerie gemacht, aber da sein Modell, das er mit größter Naturtreue behandelt hat, ein gar zu hässliches Geschöpf ist, braucht er sich nicht zu wundern, wenn sich nur wenige Beschauer von seiner Arbeit angezogen fühlen. Derselbe stoffliche Grund hindert uns, *Max Pietschmann's* weibliches Porträt, eine in der Hauptsache geschickt angelegte Radirung, mit derselben Wärme zu begrüßen, wie dies sein Studienkopf im vierten Hefte des ersten Bandes verdiente. Die ganze Haltung der auf einem Lehnstuhl sitzenden Dame ist gesucht, und die zurückgewandte Stellung des Kopfes mit den überenergischen Gesichtszügen wirkt eher abstoßend als angenehm. *Hans Unger's* „Fischerbote", von denen man nur den unteren Teil und die Anfänge der Maste sieht, bietem dem Auge gar zu wenig; auch will uns der braune Sepiaton dieser seiner Radirung nicht gefallen. Aus *Otto Fischer's* beiden Landschaften, die auf einem Blatte vereinigt sind, weiß der Beschauer erst recht wenig zu machen. Er hat sich die schwierigsten und künstlichsten Beleuchtungsprobleme gestellt, an denen einst *Teicher* in seinen Ölgemälden scheiterte, und sie in einer Manier behandelt, die an *Rembrandt's* Radirungen erinnert, der aber seine Kräfte noch nicht gewachsen sind. Unter dem Gewirr der Striche, die gar zu genial über- und durcheinander geführt sind, leidet die Klarheit der Zeichnung, weshalb namentlich das landschaftliche Motiv in der unteren seiner beiden Radirungen unverständlich bleibt. Auch mag die von *E. Meißner* in Dresden besorgte Druckausführung nicht immer den Absichten des Künstlers entsprechen. Das Ganze ist viel zu dunkel geraten und stört schon hierdurch die Klarheit des Bildes. Wir geben aber zu, dass auch in dieser Arbeit die Begabung des Künstlers für die Radirung nicht zu verkennen ist, möchten aber wünschen, dass sie sich mehr nach der früher von ihm vertretenen, gefälligeren Richtung, als in der diesmaligen kraftgenialischen entwickeln möge. Der Kommission, die über die Auswahl der Blätter zu entscheiden hat, möchten wir die Frage vorlegen, ob es nicht möglich wäre, eine größere Abwechslung in das Unternehmen dadurch zu bringen, dass ein weiterer Kreis der Vereinsmitglieder in den Heften Berücksichtigung fände. Es sind meist dieselben Autoren, die uns in den Heften begegnen, und wenn sie auch bisher, wie wir gern konstatiren wollen, meistens mit tüchtigen Leistungen vertreten waren, so fragt man doch: habt ihr außer Pietschmann, Unger, Fischer, Richard Müller, Müller-Breslau und Mediz nicht noch andere Leute, die für die Vierteljahrshefte etwas Tüchtiges liefern könnten?



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



TEMPELREINIGUNG



DOMENICO THEOTOCOPULI VON KRETA.



SEIT dem Anfange des XV. Jahrhunderts war die griechische Kolonie in Venedig durch wachsenden Zuzug aus dem seinem Untergang entgegeneilenden Ostreich fortwährend an Bedeutung gestiegen. Im Jahre 1498 erfolgte die Gründung der Scuola, zu Kultus- und Wohlthätigkeitszwecken; ihr fiel dann das Patronat der Kirche zu, deren Bau Leo X. (1514) gestattet hatte. Schon 1539 wurde der Grundstein zum Neubau von S. Giorgio de' Greci gelegt, nach den Plänen Sante Lombardis. Neuer Zuwachs kam im XVI. Jahrhundert, seit dem Niedergang der Herrschaft im Peloponnes und dem Verlust von Cypern; die Zahl der dortigen Griechen stieg auf viertausend.

Die griechischen Druckereien, deren es schon im Quattrocento drei gab, waren in lebhafter Thätigkeit; von dieser Kolonie ist „der belebende Same neugriechischer Bildung ausgegangen, sie hat dem geistigen Wiederaufleben Griechenlands die Wege gebahnt".

An der malerischen Ausstattung der Nationalkirche waren in diesem Jahrhundert auch Griechen und Candioten beteiligt, die mehr oder weniger an ihrer byzantinischen Weise festhielten. Wir hören zwar, dass Tintoretto 1589 bei der Mosaicirung der Kuppel zur Beratung und Verbesserung der Entwürfe herangezogen wurde. Aber im folgenden Jahrzehnt war eine Zeichnung des Salvator von der Hand des jüngeren Palma verworfen worden, und die des Griechen Tomio Bathà vorgezogen. Nur



Bildnis des Giulio Clovio im Museum zu Neapel. Ölgemälde von DOMENICO THEOTOCOPULI.

die begabtesten haben sich ganz venezianisirt; der bekannteste ist Antonio Vassillacchi (*Βασιλάκης*), der Sohn des Fischers Stephanos von Milo (geb. 1556), der 1571 nach Venedig kam und auch Tizian nahegetreten ist. Er malte einige morgenländische Begebenheiten des großen Ratsaals, die Krönung Balduins, die Belagerung von Tyrus in der Sala di Scrutinio, die Geschichte des Cyrus über dem Campo S. Stefano, und erfüllte die Kirche S. Pietro de' Casinesi in Perugia mit seinem (etwas vergröberten) paolesken Pomp.

Auch unter den jungen Talenten, die der greise Tizian an sich zog und beschäftigte, werden zwei von griechischer Herkunft genannt, sie führen denselben, freilich nicht griechischen Taufnamen Domenico. Begreiflich ist, dass solche *forestieri* schnell vergessen wurden; ihr Name ward selbst, wo sie ihn dem Werke aufgeschrieben hatten, nicht mehr bemerkt. Beide Domenico sind später für dieselbe Person gehalten worden; in Tizian's Chronik liegen sie höchstens drei Lustra auseinander.

Der erste, der sich selbst „venezianischer Maler" nennt, ist nur als Formschneider bekannt: *Domeneco dalle greche,*[1]) *depentore venetiano.* Der zweite, ungleich berühmtere, war Jahrhunderte lang nur aus Spanien bekannt, als *El Griego*, in Italien war Domenico Theotocopuli vergessen. Ob irgend ein — verwandtschaftlicher? — Zusammenhang zwischen beiden besteht? Auch für eine bloße Vermutung fehlen alle Daten.

Der Name jenes ersten Domenico dalle greche war bisher besonders berühmt durch den nach einer Zeichnung Tizians gearbeiteten Holzschnitt von zwölf Stöcken aus dem Jahre 1549. Ferner sind von ihm die Illustrationen zu einer Palästinareise, die 1547 zu Prag erschien und von Ulrich Prefat von Wilkanau geschrieben ist. Auf diese Zeichnungen beziehen sich einige Dokumente, die ich 1878 im Archiv zu Venedig fand. Die neuerdings wieder abgedruckte Ansicht der heil. Grabeskirche ist mit lebendigen Gruppen von National- und Kostümfiguren im Stil der venezianischen Schule staffirt.

Danach hatte Domenico eine Pilgerfahrt nach den historischen Stätten Palästinas gemacht, wo er „die heilige Stadt Jerusalem mit allen Stationen, den heil. Grabestempel, den Berg Syon mit seinen Heiligtümern, Bethanien, den Ölberg und das Thal Josafat mit seinen schon fast verschwundenen Mysterien" aufgenommen. Nach seiner Rückkehr hatte er in Rom einen Gönner gefunden in dem Spanier Pedro de Zarate, Ritter vom Orden des heil. Grabes, Cavalier (*scudiere*) und Tischgenosse Pauls III. Auf seinen Antrieb führte er jene Ansichten in Farben aus, erhielt das päpstliche Privileg, am 1. April 1546, und am 28. August auch das der Signorie.[2])

1) Zu ergänzen vielleicht *contrade.*

2) Das Privileg Pauls III. vom 1. April 1546 beginnt: Motu proprio etc. Cum sicut accepimus dilectus filius nr [illegible] [illegible] Venetus ciuitat[illegible] [illegible] hieru-

Vielleicht hatten die Erzählungen von seinen Reisen an jenen Küsten dem Tizian die Anregung zu dem Pharaokarton gegeben.

Des zweiten griechischen Domenico Leben in Venedig und Italien, vor seiner Übersiedelung nach Spanien, lag lange Zeit in völligem Dunkel.[1]) Gleichwohl hatte bereits 1865 Amadio Ronchini einen Brief des Miniaturisten Julio Clovio veröffentlicht, der auf seine Jugendgeschichte ungeahntes Licht wirft. Aber niemand hat gesehen, dass hier von unserem Domenico die Rede war. Der Brief vom 16. November 1570 ist aus dem Palast Farnese in Rom an seinen Gönner, den Kardinal Alexander Farnese gerichtet, der als Legat a latere der Provinz des Patrimonio in Viterbo residirte, im Palast Rocca, den er durch Vignola hatte erneuern lassen.

„Es ist in Rom ein junger Candiote angekommen, ein Schüler Tizian's, der mir, nach meinem Urteil, ausgezeichnet scheint in der Malerei, und unter anderem hat er ein Selbstbildnis gemacht, das bei allen Malern Roms Aufsehen erregt. Ich möchte ihn unter dem Schirm Euer Hochwürden bergen, ohne andere Ausgaben zum Leben, nur ein Zimmer im Palast Farnese für einige kurze Zeit, d. h. bis er mehr in Ordnung gekommen ist. Deshalb bitte und flehe ich, Ihr möchtet geruhen, an den Grafen Lodovico Euren Majordomus zu schreiben, dass er ihm im besagten Palast ein Zimmer oben gebe; Eure Herrlichkeit wird da ein gutes Werk Ihrer würdig thun, und ich werde Euch verpflichtet sein."[2])

salem cum õnibus stationibus nec nõ aedem Smi sepulcri et montem sion cum eius misteriis nenō bethaniam Montem olıueti et totam vallem Iosaphat c̃t cum illius misteriis temporum antiquitate jam fere abolitas Nuperrime uero diligentia et correctione suasuq; dilecti filii petri de Çarate cantabri militis Smi sepulcri D. n. iħus christi ac de numero participantium scutiferi et familis continui comẽsalis ñri elaborate designauerit, et subĩd ad amussim depinxerit ac demum impensa sua imprimi facere intendat, dubitetq; ne opus picture huoi post modum ab aliis absq; eius licencia imprimatur etc. Das Privileg wird auf zehn Jahre erteilt.

Die Bittschrift an den Senat lautet:

Cossi Como lo Dñico dalle greci pictor ho cum molta mia fatica & granmi pericoli superato uno lungo & dificile pereginazo per essermi cum molta spesa appresso condutto fino alla cita de hierusalem & dessegnato tutti quelli santti lochi cossi mi confido nella benignita & clementia di V. Serta che nõ mi sara scarsa in conciederme gratia che alcuno nõ possa ꝑ vinti anni nelle terre e lochi sui stampar li dissegni ꝑdetti, sotto pena de perderli & pagar d. X. ꝑ ano . acio che cum q̃sto modo possa restaurar tante mie spese & fatiche che sara cum honor dl Sr Dio & molta satisfazion de tutti & di V. Serta humte me rico.

Am 28. August 1546 wird die Gewährung für zehn Jahre beschlossen, vorausgesetzt dass die Zeichnungen neu und noch nicht gedruckt seien.

1) Tout d'ailleurs est demeure enigmatique de ce qui touche à l'existence de cet artiste, heißt es noch in Leforts Peinture Espagnole, Paris 1893 p. 114.

2) Der Brief ist auch in Bradley's Leben Clovio's (Lon

Dass Theotocopuli ein Schüler Tizians war, wie durch diesen Brief nun erwiesen ist, hatte bereits sein spanischer Biograph Palomino vermutet; aber alle neueren Kritiker haben es bezweifelt, noch zuletzt Morelli. Man kannte nur seine spanischen Sachen, und diese mit ihrer sehr reduzirten Palette, ihrem wilden Skizzismus, ihren bizarren Posen, ihren architektonischen Perspektiven erinnerten freilich mehr an Tintoretto. Die bisher unbeachteten Stücke seiner italienischen Jugendzeit dagegen ließen eher, wie ihre Namengebungen zeigen, an Bassano, Paolo, ja Barocci denken. Von Tintorettos Tonmalerei ist wenig darin. Deshalb hat man ihm auch wohl bloß eine eklektische Wanderbildung zuschreiben wollen. Aber Schülerschaft bedeutet ja nicht strikten Anschluss an des Meisters Stil; am wenigsten ist natürlich an einen regelrechten Kursus zu denken.

Er machte auf Clovio den Eindruck eines *giovane*; seine Lehrzeit wird also wohl in die sechziger Jahre zu setzen sein. Das ist die Zeit der Altersmanier Tizians; wo in seinen Gemälden Linien und Flächen in chaotisch fleckigen, nachlässigen Strichen und Retouchen verschwimmen. Diese Altersmanier ist später Grecos Verhängnis geworden. Der kopfüber herabstürzende Engel in Tizians Lepanto im Prado spukt in allen seinen Visionen. Die zwei Bildchen in Urbino (die Auferstehung und das Abendmahl), mit ihren auffallenden Verkürzungen, Fingergesten und Architekturen könnten damals unter seinen Augen entstanden sein. Domenico mag dem alten Meister bei seinen Arbeiten, z. B. denen für Philipp II., an die Hand gegangen sein,[1]) begierig ihm seine Handgriffe abzusehen. Daneben wird er die ringsum erstehenden Wunder Paul Veroneses und Robustis mit glühenden Augen eingesogen haben.

Clovio, der als ein sehr verbindlicher und wohlwollender Herr geschildert wird, nimmt sich, wie man sieht, des jungen Mannes nach Kräften an. Gewiss hat da, neben der Empfehlung Tizians, die griechische Abkunft eine Rolle gespielt. Clovio nennt sich selbst auf Miniaturen Macedonier (*Julius Macedo fec.*), so heißt er auch in den Gesprächen des Francisco d'Hollanda. Er war aber gebürtig aus Grizane in Kroatien, und in den Kupferstichen, die Cornelius Cort, besonders in den Jahren 1567—69 in Rom nach seinen Bildern anfertigte, steht hinter seinem Namen *de Crovatia* und *Ilirìcus*. Domenico unterzeichnet sich immer Kreter (*Κρής*). Es war gewiss die griechische Sprache, die beide aus so entlegenen Ländern hier vom Zufall zusammengeführte, grundverschiedene Künstler, den Greis und den Jüngling, rasch verband.

Merkwürdig ist dass Domenico in demselben Jahre Tizian verlässt und nach Rom zu Clovio kommt, wo Cort den umgekehrten Weg nimmt. Fast als hätte hier ein Tausch stattgefunden.

Unaufgeklärt bleibt, ob er aus Kreta eingewandert oder von griechischen Eltern in Venedig geboren ist. In den Kirchenbüchern und dem Archiv der Kolonie hat sich, wie mir deren fleissiger Durchforscher, der verstorbene Präfekt der Marciana, Giovanni Veludo, versicherte, sein Name nicht gefunden.

Er besaß eine für einen Maler nicht gewöhnliche Bildung: Pacheco wusste von Lehrschriften seiner Feder über die drei Künste; er hat sich auch in Statuen und Bauentwürfen versucht. Die geläufige griechische Hand in den Unterschriften seiner Gemälde, gewisse byzantinische Reminiscenzen seiner späteren Gemälde weisen auf Jugendjahre in griechischer Umgebung hin.

Nach den Namen kretischer Künstler, die in dieser Zeit nicht selten begegnen,[2]) scheint die venezianische Verwaltung doch nicht bloß ausbeutend, auslaugend gearbeitet zu haben. Die Insel Kreta hatte damals wenigstens ein ganz anderes Aussehen als heutzutage, nach mehr als zweihundertjähriger Türkenherrschaft. Die Kulturinteressen der dem Inselstaat gehorchenden Länder standen sich unter jener strengen Aristokratie nicht so schlecht.

don 1891, p. 386) aber fehlerhaft und unvollständig abgedruckt.

Al Card. Farnese Viterbo.

A' di 16 di 9bre 1570.

'E capitato in Roma un giouane Candiotto discepolo di Titiano, che a mio giuditio parmi raro nella pittura; et, fra laltre cose egli ha fatto un ritratto da se stesso, che fa stupire tutti questi Pittori di Roma. Io vorrei trattenerlo sotto l'ombra di V. S. Illma et Revma senza spesa altra del vivere, ma solo de una stanza nel Palazzo Farnese per qualche tempo, cioè per fin che egli si venghi ad accomodare meglio. Però la prego et supplico sia contenta di scriuere al Co. Ludco suo Maiordo, chè V. S. Illma. farà un' opera degna di Lei, et io gliene terrò obligo. Et Le bascio con reuerenza le mani.

Di V. S. Illma et Revma humilisso seruitore

Don Julio Clovio

(Atti e memorie di storia patria per le prov. Moden. e Parmensi. Vol. III, 270 Modena 1865.)

Merkwürdig ist die Wiederholung eines ähnlichen Eindrucks in demselben Rom fast dreihundert Jahre später.

Mi ricordo varj anni fa di aver veduto a Roma un bel ritratto con armatura, posseduto da un negoziante, che tutti giudicavano di Tiziano, il Restauratore trovò la firma di Theotocopuli.

So schrieb mir am 12. April 1878 nach Venedig der Maler Cav. Giorgio Mignaty in Florenz, ein Grieche aus Corfu.

1) Sollte er nicht gemeint sein mit dem jungen fähigen Schüler, den Tizian in einem Briefe an Philipp II. rühmt als Mitarbeiter am S. Lorenzo: non restando di adoprar in questo Oratio mio figliuolo et suo servitore insieme *con un' altro molto ualente giouine mio discepolo.* 2. Decembre 1567. Crowe, Life of Titian II, 536.

1) In den siebziger Jahren finden wir in der Kolonie den Maler Michael Damasceno beschäftigt; der Miniaturist Nicolaus della Torre wurde von Philipp II. im Escorial als griechischer Kopist beschäftigt. Beide waren aus Kreta.

Die Insel gehörte den Venezianern seit 1204, vorher hatte sie unter den Ostkaisern gestanden (mit Ausnahme der arabischen Episode). Wenn die venezianischen *duchi*, *provveditori*, und *rettori* auch keine Akademieen gründen, so waren sie doch genötigt, sich dort civilisirthäuslich einzurichten. Die Reisenden sprechen von ihren zahlreichen Palästen, von großen Parks und Gärten, die ihresgleichen nicht hätten in der Levante. Seit Bondelmonti, der diese Länder für Cosimo bereiste und hier drei Jahre verweilte, war man auf ihre Altertümer aufmerksam geworden, und griechische Marmorwerke wurden von den Jacopo Foscarini, Alvise Grimani u. a. aus den Trümmerstätten der weiland ῾εκατόμπολις entführt. Die dort residirenden Venezianer mögen talentvolle Jünglinge oft in ihr Haus aufgenommen und nach der Lagunenstadt mitgebracht haben..

Ein Gemälde des Meisters, das ich am 8. September 1874 in Venedig entdeckte, wo es in der Galerie Manfrin unter dem Namen des Barocci verborgen war, brachte mich darauf, seinen Spuren nachzugehen. Es gelang mir auch in wenigen Jahren eine Reihe vor seiner Reise nach Spanien gemalter Bilder in italienischen und englischen Galerieen zusammenzustellen, die selbst auf seine dunklen biographischen Anfänge einiges Licht warfen. Von diesen möchte ich jetzt einige der merkwürdigsten den Lesern der Zeitschrift bekannt machen, nachdem ich sie schon 1888 im Leben des Velazquez signalisirt hatte.



Die Heilung des Blinden. Gemälde von DOMENICO THEOTOCOPULI in der Galerie zu Parma.

Das Bildnis Julio Clovio's.

Was war der Erfolg jener Bittschrift des alten Clovio?

Darüber ist uns keine Kunde geworden. Aber wir haben mehr: eine Reihe ganz sicherer, meist signirter Gemälde Domenico's, die zeigen, was er gekonnt und wie er in Rom ganz ins rechte Fahrwasser gekommen war. Darunter sind drei immer in farnesischem Besitz geblieben und noch in den Galerieen von Neapel und Parma zu sehen; andere, zerstreute, sind wahrscheinlich ebenfalls damals entstanden. Wir sehen ihn in den ersten Jah-

ren des achten Jahrzehnts unter farnesischem Dach, wahrscheinlich für den Kardinalnepoten nach dessen Angaben kleine Stücke ausführend oder wiederholend.

Wie er sich der Malergemeinde Roms vorgestellt hatte durch ein Selbstbildnis, so bedankt er sich nun bei seinem Gönner, indem er dessen Züge in einem mit allem Reiz venezianischer Porträtkunst geschmückten Bilde der Nachwelt erhält.

Dies Bildnis Don Julio Clovio's (geb. 1498, † 5. Januar 1578) im Museum von Neapel war früher in der *Camera* ausgeübt habe. Eine Kopie in England, *the Curzon portrait*, ist in Bradley's Buch S. 186 mitgeteilt.

Der Maler steht vor einer kahlen Wand zur Linken eines hochgelegenen offenen Fensters und weist mit dem rechten Zeigefinger auf ein geöffnetes Buch in seiner Hand, in dem zwei Vollblätter Miniaturen zu sehen sind. Das Motiv erinnert an Tizian's Strada. Vielleicht ist dies Buch das für den Kardinal gemalte *Uffizio della Madonna*, ein Werk neunjähriger Arbeit, bis 1859 in der Bibliothek zu Neapel. Eine hohe breite Stirn, von



Die Heilung des Blinden. Gemalde von DOMENICO THEOTOCOPULI in der Dresdner Galerie.

de' ritratti des Gartenpalasts zu Parma[1]) und galt dort als Selbstporträt, ist aber mit Domenico's Namen in griechischen Versalbuchstaben bezeichnet. Nagler (der es vortrefflich nennt in Charakter und Farbe) und Kukuljevic in der Schrift über seinen Landsmann nahmen es als Beweis, dass Clovio noch so spät auch die Ölmalerei

weißen zurückgestrichenen dünnen Haaren eingerahmt, starke, gebogene Nase unter den nahe beisammen stehenden grauen Augen. Das linke Auge scheint leidend. Alle diese Züge, sowie die Hände sind mit ebensoviel Sorgfalt wie Geist, mit feinem Pinsel durchgearbeitet. Der zarte gelbliche Ton der Haut, der Strich erinnert wohl an den viel derberen Tintoretto. Durchs Fenster öffnet sich eine windbewegte Landschaft voll Luft und Licht, in den warmen Tinten des Spätnachmittags: blauer Himmel, Hochgebirgsferne, goldene Wölkchen; vorn ein abgestorbener Baum mit Nachwuchs grünender Zweige. Die Leinwand hat eine ungewöhnlich längliche Form und ist

1) Un quadro alto br. 1 on. 2., largo br. 1 on. 8. Ritratto di D. Giulio Clovio con barba bianca quadra, fa cenno con la destra ad un libro miniato che tiene nella sinistra, di Giulio Clovio. Camera de' Ritratti, Palazzo del giardino in Parma, c. 1734. Campori *Raccolta di cataloghi* p. 231.

am oberen Rand, der durch den Scheitel geht, abgeschnitten.

Außerdem sieht man in Neapel noch ein kleines Nachtstück; ein Knabe, der eine Wachskerze anzünden will, und mit vollen Backen den verkohlten Holzspan entfacht. Wahrscheinlich die Studie für ein Historienbild. Auch dies Bildchen galt in Parma für einen Clovio.[1])

Die Heilung des Blinden.

Zwei Kompositionen dieser farnesischen Jahre sind jetzt in zwei bis drei Wiederholungen bekannt: die Heilung des Blinden und die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel. Sie müssen damals viel Beifall gefunden haben. Wir wüssten auch kaum Bilder von ihm zu nennen, wo der venezianische Charakter so stark und reich ausgesprochen wäre. Sie sind gesättigt mit allem, worauf sich die damalige venezianische Schule etwas zu Gute that. Es giebt kaum einen bedeutenden Namen, den man nicht hören könnte, wenn man Kenner vor diese römischen Bilder des Greco führt.

Die Blindenheilung existirt in einem bezeichneten Exemplar der Galerie zu Parma, das ebenfalls einst (um 1680) in dem Gartenpalast, aber als Paul Veronese, aufgehängt war;[2]) und in einem ohne Namen in der Dresdener Galerie, für die es 1741 von Rossi in Venedig erworben wurde, und zwar als Leandro Bassano. Bei einem Besuch im Oktober 1874 erkannte ich seine Hand darin, drei Jahre später fand ich meine Vermutung vor dem signirten Doppelgänger in Parma bestätigt.

Über das Zeitverhältnis beider Gemälde wird man sich nicht leicht sofort entscheiden. Sie stehen keineswegs im Verhältnis bloßer Wiederholungen, obwohl die Hauptfiguren übereinstimmen.

Im Dresdener Exemplare sieht man zwei ziemlich gleichwiegende Gruppen an beiden Seiten, durch einen breiten Zwischenraum getrennt; links den Heiland mit dem Blinden und einen Neugierigen, nebst einer Gruppe unbeteiligter Personen dahinter; rechts die aufgeregte Apostelschar. In Parma ist Christus genau in die Mitte der Tafel gerückt, die Apostel sind an den Rand gedrängt und zusammengezogen, mit mehr verdeckten Gesichtern, wogegen jene Hauptgruppe mit Umgebung mehr als die Hälfte der Bildfläche einnimmt. Einen seltsamen Zuwachs hat sie bekommen durch drei nackte Figuren. Die Absicht war offenbar die Einheit der Komposition zu betonen. In diesem Punkt mögen tadelnde Urteile gehört worden sein. Das Dresdener Bild scheint also das frühere.

Dementsprechend ist der Augenpunkt anders gewählt. In beiden Bildern liegt er in dem hintersten Bogen der Palastperspektive, in Dresden in der tonnengewölbten Vorhalle, in Parma in dem Schlussbogen der kreuzgewölbten Kirchenruine; dort wenig links von der Mitte der Bildfläche, hier fast zwei Drittel nach rechts, und außerdem bedeutend höher. An die Stelle des Cinquecentopalasts ist eine Reihe von vier Prachtbauten getreten. Die blaue Bergkette im Hintergrund ist gestrichen. Auch in der großen Fläche des Platzes mit Marmorplatten ist gesorgt, durch mehrere in die fliehenden Linien ausgestreute Figuren, Wagen, Reiter, dem Auge in Schätzung der Tiefe zu Hilfe zu kommen. Die beiden im Rücken gesehenen Figuren vorn sind bestimmt, die Gruppen in realistisch wahrscheinlicher Weise abzurunden.

Trotz dieser aufgewandten Künste wird man das Dresdener Exemplar ansprechender finden. Der Raum ist offener, die Figuren haben mehr Luft, die Gruppen und Paläste treten besser zurück und auseinander. Noch mehr ins Gewicht fällt der Unterschied der Hauptfigur. Der Ausdruck innigen Mitleids in der seitlichen Neigung des Hauptes und Blickes Christi ist in Parma verflacht.

Die parmenser Leinwand macht also den Eindruck einer flotten Wiederholung der dem Meister geläufigen Komposition. Die Zeichnung ist feuriger, aber auch manierirter; auffallend sind die untersetzteren Verhältnisse der Gestalten.

Die Tempelreinigung

ist sogar in drei Originalrepliken vorhanden, von denen zwei dieser römischen Zeit, ein drittes der spanischen, und dem späteren ganz verwandelten Stil angehört. Alle drei befinden sich in England.

In der ersten ursprünglichen Gestalt zeigt sie uns das Exemplar in der Galerie des Earl of Yarborough zu London. Dies war schon im XVII. Jahrhundert nach England gekommen, in der Galerie Buckinghams führte es noch den später vergessenen Namen des Greco. Denn eine Nummer im Katalog bezieht sich ohne Zweifel auf unser Bild.[1])

Der jerusalemische Tempel gab dem jungen Maler, der, wie die Spanier behaupten, in der Baukunst mehr als Dilettant war, willkommene Gelegenheit zu einem prächtigen Architekturstück. Man befindet sich in einer Vorhalle des Tempels. Links öffnet sich durch einen breiten Thorbogen die Aussicht auf einen von venezianischen Palästen, einer allseitig offenen Loggia, einem Rundbau umgebenen Platz. Zur rechten Seite scheint ein von römischen Säulen getragenes Vestibül

1) Una notte con mezza figura d'un giovine che col soffio accende una piccola candela, di Giulio Clovio. br. 1 o. $2^1/_2$. o. 11. A. a. O. p. 207.

2) Un quadro alto br. 1 o. 8 e ½, largo br. 1. on. 1. Un Salvatore che illumina il cieco con diversi Apostoli et altre figure di Paolo Veronese. A. a. O. p. 211.

1) A Catalogue of the curious Collection of G. Villiers Duke of Buckingham. London 1758, p. 3. By Del Greco. Christ driving the traders out of the temple. There are about 32 figures in this picture, four whereof are the pictures of Titian, Raphael, etc.

in das dunkle Tempelinnere zu führen. Der Augenpunkt ist in diesen rechten Rand der Bildfläche verlegt. — Die Vorhalle nun, aus der Marmorstufen ins Freie führen, ist eben der Schauplatz der „heiligen Gewaltthat Jesu". An der Wand und den ihr vorgesetzten mächtigen vier Säulenschäften steht eine bunte Versammlung gereiht, Apostel, Juden, Männer in levantinischer Tracht, durch die Christus hindurchgeschritten ist. Er steht vor der Thüröffnung, fast genau in der Mitte des Gemäldes, die Geißel in der die Brust überschneidenden Rechten schwingend. Eindrücke der mannigfaltigsten Art spiegeln sich in den Mienen und Gebärden der hinter ihm stehenden Zuschauer. Im Kontrast zu der gemessenen Haltung dieser beobachtenden, flüsternden Gruppen bewegt sich die Schar der Verkäufer in tumultuarischem Gedränge (wobei eine Frau zu Boden stürzt) nach der linken Seite, hinter einem auf der vordersten Stufe sitzenden jungen Mädchen her. Diese üppige Figur ist nach dem Korb, auf den sie sich lehnt, eine Taubenhändlerin. Ein anderes schönes junges Weib eilt mit ihrem nackten Knäbchen an dem Eingang des Vestibüls zur Rechten vorbei. Sie trägt auf der Achsel eine schwanke Stange, wie die venezianischen Wasserträgerinnen (*bigolanti*), an deren Enden ein Hahn und ein Körbchen aufgehängt sind.

Man begreift vor dieser Leinwand wohl, wie die Liebhaber der Zeit Carl Stuart's auf Paul Cagliari verfallen konnten, an den nicht bloß die herrliche Piazza erinnert. Wenn der junge Grieche dessen fein nüancirte Farbentönungen nicht erreicht, wenn sein Malerauge in schwereren Schatten und weißlichen Lichtern weniger fein sieht, so wirkt dafür seine Erzählung durch reichere Auswahl aus dem Leben aufgegriffener Figuren und Charakterköpfe, stürmischer wie gehaltener Bewegung, ungleich stärker als des Veronesers vornehme, decente Convenienz. Übrigens hatte noch Waagen die Attribution Paolo nicht beanstandet. [1])



Die vier Künstler aus der Tempelreinigung.
Gemälde von DOMENICO THEOTOCOPULI in der Sammlung des Earl of Yarborough in London

1) Waagen, Treasures IV, 70. Paul Veronese .... The composition is very dramatic, though not free from undignified motives. The colouring is clear and warm. Waagen meint hier die üppigen Nuditäten.

An der Schwelle steht

ΑΟΜΊΝΙΚΟ ΘΕΟ3ΚΌΠΥΛΟ:
ΚΡῊϹ ΕΠΟΙΗ

(Größe: 2' 9" × 2' 2" englisch).

Sieht man sich das leere Vestibül zur Rechten näher an, so bemerkt man, dass hier der Platz der Wechsler war, die sich bereits aus dem Staube gemacht haben. Da steht ein schweres Tischchen mit Sphinxbeinen und prachtvoll gewirkter Decke, auf dem Marmorboden daneben liegen Haufen Goldstücke zerstreut, ein Kontobuch, Tintenfass, eine Kassette, eine Goldwage. Ein nacktes Kind ist hier vergessen worden, es macht sich mit dem weingefüllten Kelchglas zu schaffen.

Das merkwürdigste in dem Bilde aber ist die Gruppe in der Ecke rechts. Wir erkennen da auf den ersten Blick einige wohlgetroffene Bildnisse berühmter Maler der Zeit. Der junge Mann will ihnen seine besondere Verehrung und Dankbarkeit bezeigen, verrät aber zugleich ein nicht geringes Selbstgefühl, indem er sich ihnen als vierter anschließt. Er scheint zu sagen: „Diesen verdank' ich alles was ich bin", aber auch: „Auf diese folg' ich die sich groß erwiesen".

Das Bildnis Tizians entspricht dem bekannten Stich des Agostino Caracci; nur ist der Kopf wie in dem Berliner Gemälde nach rechts gewandt; statt des Pelzes hat er einen Mantel um Arm und Brust geworfen; die Haare sind fast weiß, die Augen hell. Der darauffolgende Kopf des Michelangelo ist nach einem Original früherer Zeit, die leicht gekräuselten Haare sind grau, der Bart noch dunkel. Der dritte des Clovio ist eine Wiederholung des Neapler Porträts. Endlich neben diesen Patriarchen ein Jüngling; kurze, gerade Stirn, die braunen Haare, in der Mitte gescheitelt, in reichen Wellen über die Schultern fallend; die Nase lang, gebogen mit überhängender Spitze, starke Lippen. Der das Kinn berührende Zeigefinger drückt das *Ipse fecit* aus. Nach diesem unzweifelhaften Dokument kann das in allen illustrirten Besprechungen des Greco wiedergegebene Malerporträt im Palast Santelmo zu Sevilla ihn nicht vorstellen.[1])

1) Dies Porträt ist auch dem Artikel über unsern Maler von *Δ. Βικέλα* in der athenischen Zeitschrift *Εἰκονογραφημένη Ἑστία* 1894, 13. März) vorgesetzt.

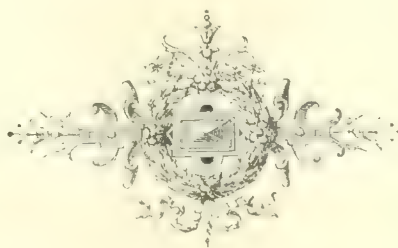
Die Anordnung dieser Brustbilder ist übrigens so, dass Michelangelo und Clovio später eingeschoben scheinen könnten. Tizian und Domenico stehen sich gegenüber in der vorderen Reihe, ungefähr so wie Raphael's Navagero und Beazzano. Tizian war doch sein einziger wirklicher Lehrer. In Rom würde er dann den Miniaturmaler aus Dankbarkeit und den ihm dort offenbar gewordenen Bonarroti aus Heroenverehrung hinzugefügt haben. Dies Exemplar könnte also noch in Venedig gemalt sein.

Das zweite Exemplar der Tempelreinigung ziert die Galerie Cook in Richmond. Es ist in bedeutend kleinerem Maßstab; in der Komposition, wenn mich das Gedächtnis nicht täuscht, ganz übereinstimmend, aber in einem anderen Stil gemalt. In Sättigung und Leuchtkraft der Farbe, fast bis zum Bunten, in dem emailartig pastosen Auftrag, in der gediegenen Sorgfalt der Ausführung, steht es unter Greco's Werken vereinzelt da. Die männlichen Körper glänzen wie Bronze, die weiblichen sind von blendender Weiße. Dabei ist es vorzüglich erhalten, noch in dem alten geschnitzten und vergoldeten Holzrahmen. Wahrscheinlich hat ihn der Verkehr mit dem alten Miniaturisten gereizt, sich einmal in dessen Art, soweit es seine stürmische Natur vermochte, zu versuchen. Man kann es also wohl das feinste und fleißigste Bild, aber nicht das Meisterstück[1]) Grecos nennen, der hier sein eigenes Wesen eher verleugnet hat. Es ist bezeichnet:

ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ
ΚΡΗΣ

1) Wie Sir J. C. Robinson meint, von dem es einst Francis Cook nebst anderen Stücken kaufte. It is, without exemption, the most excellent specimen of the master, of its kind, which has yet fallen under the notice of the writer, either in or out of Spain.

(Fortsetzung folgt.)



ALESSANDRO BOTTICELLI.

VON *ADOLF PHILIPPI.*[1])

MIT ABBILDUNGEN.



NACH Filippo Lippi's Tode war Alessandro (Sandro) Filipepi, nach einem Goldschmied, bei dem er gelernt hatte, gewöhnlich *Botticelli* genannt (1446—1510), unbestritten der erste Maler in Florenz. Er war erst 23 Jahre alt und malte Madonnen, wie Filippo, der auf ihn eingewirkt hatte, und in der Art der Reliefs der Marmorbildhauer Desiderio oder Antonio Rossellino. Aber in den nächsten zehn Jahren machte er eine Entwicklung durch, die ihn sehr weit über seinen einstigen Lehrer hinausführen sollte. Er ist reicher in seiner künstlerischen Phantasie, aber auch theoretisch, weltlich vielseitiger gebildet und im Bereiche seiner Stoffe von einer Mannigfaltigkeit, die Filippo nicht von ferne, die aber auch kein anderer Maler des 15. Jahrhunderts völlig erreicht hat, so dass man, wenn man zu seinen Leistungen noch den Einfluss, den er ausgeübt hat, hinzunimmt, ihn nur mit Masaccio vergleichen kann. Wie dieser der ersten Frührenaissance den Ernst und den Charakter aufgedrückt hatte, so gab ihr Sandro in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts den Geist und das strahlende Leben und dazu den Glanz seiner virtuosen Technik. Den Reichtum seiner Erfindung, worin er alle andern überragte, lehrt schon ein schneller Überblick über sein weites Stoffgebiet kennen.

Wie viel Neues tritt uns da entgegen! Wir wollen es nach Gruppen zu ordnen suchen. Zunächst seine Engel. Ihr Typus kündigt sich schon bei Filippo an, z. B. auf der „Krönung Mariä“ in der Akademie. Aber durch Sandro wird er schöner und zugleich charaktervoller, bei aller großen, äusseren Anmut noch mehr durchgeistigt. Der moderne Betrachter wird diesen Typus am besten verstehen, wenn er an die Liebe in den Canzonen, Sonetten und Madrigalen des stil nuovo seit Dante denkt. Gegenstand der Verehrung ist darin eine Frau von fast überirdischer Hoheit, und Amore, der Liebesgott, ist nicht der tändelnde, nackte Flügelknabe der spätgriechischen Kunst, sondern ein nicht minder hohes, ernstes Wesen, das des Dichters Herz gefangen nimmt und in seinen Sinnen auch wohl ganz mit dem menschlichen Bilde jener Geliebten zusammenfließen kann. Sandro hat sich tief in Dante versenkt und auch sein großes Gedicht illustrirt. Er hat nun in seinen erwachsenen, langbekleideten, der allgemeinen körperlichen Erscheinung nach weiblich gedachten Engeln, die keineswegs immer Flügel haben, ein künstlerisches Gegenbild zu jenem Gegenstande der italienischen Liebespoesie geschaffen. Die Engel sind schlank und reich gekleidet, mit schönen blonden oder dunkeln Haaren, auch wohl mit Kränzen geschmückt, wie Frauen. Aber in ihren Gesichtszügen erinnern sie an Jünglinge, und ihr Ausdruck ist sinnend, tief, manchmal ernst und sogar schwermütig. Diese erhöhten oder verstärkten Mädchengestalten sind die Begleiter seiner Madonna, die auch ihrerseits wieder um einen Grad höher und geistiger aufgefasst ist, als die Filippo's (man vergleiche dafür die schönste auf dem Rundbilde mit dem „Magnificat“ in den Uffizien, so bezeichnet von den Anfangsworten einer Seite des aufgeschlagenen Buches, an dem die Madonna zu schreiben im Begriff ist: magnificat anima meum dominum), — aber diese Engel erscheinen dann auch auf seinen andern Bildern, oft als irdische junge Mädchen oder als wirkliche Engel selbständig z. B. in dem wundervollen Reigentanz oben in der Luft über einer „Geburt Christi“ (London, Nationalgalerie; aus der Sammlung Young Ottley, mit der Jahreszahl 1500 in griechischer In-



Engelkopf aus der Krönung der Jungfrau von FILIPPO LIPPI in der Akademie zu Florenz.

1) Aus einem demnächst erscheinenden kunstgeschichtlichem Werke des Verfassers.

schrift): einige dieser erwachsenen Mädchen bekränzen herannahende Schäfer, während drei Teufel wütend entfliehen.

An die Mädchenengel reihen wir die Schönheit der reifen irdischen Frau, die uns Sandro oft auf seinen Bildern giebt, manchmal mit einem energischen Motive der Stellung oder der Bewegung, z. B. entfliehend oder etwas tragend. So lange das nicht übertrieben wird, haben wir in solchen Darstellungen den Anfang eines idealen, schöngebildeten und zugleich vornehmen florentinischen Frauentypus in der Kunst. Bei Ghirlandajo und Filippino treffen wir etwas später ganz dieselben Figuren, bei Filippo dagegen sind nur erst schwache Versuche (z. B. auf dem Rundbild mit der „Madonna“ im Palast Pitti unter den Nebenpersonen des Hintergrundes die Dienerin mit dem Korb auf dem Kopfe) vorhanden. Das Verdienst der Erfindung scheint Sandro zu gehören. Jedenfalls bekommt doch bei ihm das Weibliche für die Malerei eine wesentlich erhöhte Bedeutung, und auch der Masse nach tritt es, wenn man ihn mit Masaccio vergleicht, mehr hervor. Wir sehen, dass Filippo hauptsächlich weibliche Wesen darstellt, und nehmen in seiner ganzen Kunst, abgesehen von den Fresken in Prato, diesen Charakter des Weichen oder Weiblichen wahr. Auch Sandro ist weich. Aber nicht immer. Er kann heftig und streng werden, ausgreifend bis zur Karikatur. Seine Frauen und seine Menschen überhaupt haben in ihrer Haltung und in ihrem Gesichtsausdruck die Stimmung des jeweiligen Augenblicks, sie sind milde oder erregt. Sein jüngerer Freund Ghirlandajo übertrifft ihn durch seine monumentale Größe, aber Sandro's „Sentiment“ haben seine Menschen nicht. Sandro verfügt über die Fähigkeit, auf dieser Gedankengrundlage starke Gegensätze gut auszudrücken, und er arbeitet mit solchen Gegensätzen oft auf demselben Bilde. Wegen seiner psychologischen, oft in das kapriziöse fallenden Mannigfaltigkeit hat man ihm in der allerneuesten Zeit, zuerst in England, wieder ein ganz besonderes Interesse zugewandt.



Engelköpfe aus der Krönung Mariä dem sog. Magnificat von S. BOTTICELLI in den Uffizien in Florenz.

Bei Sandro streift nun auch das Weltlich-Natürliche die Rolle des Beiwerks der heiligen Darstellung ab und wird als Gattung selbständig: Wir finden bei ihm zunächst Mythologisches, was er dann wohl auch nach Art eines Humanisten selbst suchend und sinnend sich zurechtlegt, so die „Verläumdung des Apelles“ nach Lucian (Uffizien) oder Pallas, einen Centauren beim Schopf fassend, den „Thörichten“, wahrscheinlich eine Anspielung auf die 1478 niedergeworfene Verschwörung der Pazzi (1895 im Palast Pitti entdeckt, jetzt Uffizien). In solchen Gegenständen giebt Sandro die Form niemals als Nachahmer der Antike, außer bei ganz äußerlichen Dingen, sondern stets mit den Augen und den Empfindungen des Florentiners aus dem 15. Jahrhundert wieder, und dazu kommt eine Stimmung, zu der ihn keine antike Darstellung anleiten konnte, und die im 15. Jahrhundert auch wieder nur Sandro ausdrücken kann. So in der „Geburt der Venus“ (Uffizien), wo die Göttin nackt auf einer Muschel stehend über das Meer zu uns heranfährt, von zwei sich umschlingenden Windgöttern unter einem Regen von Blumen an das Ufer geblasen (die Erfindung des Blasenden geht auf eine Handzeichnung Lionardo's zurück), wo unter Lorbeerbüschen eine kostbar gekleidete Frauengestalt ihr ein rotes Gewand entgegenhält. Noch stimmungsvoller ist das ähnliche Bild „der Frühling“ (Akademie): Mädchen und einige Jünglinge, in einem Park unter hohen Bäumen. Das ist nicht mehr Altertum, sondern bereits italienische Poesie in der Art von Boccaccio's „Ameto“. An ihn werden wir schon erinnert durch giotteske Fresken in Pisa und Florenz. Aber anders, reicher und wirksamer versteht Sandro zu



Engelköpfe aus der Taufe Christi von VERROCCHIO

schildern als das 14. Jahrhundert. Er hat großes Gefallen an weltlichen Stoffen und liebt es nun auch, die heiligen Vorgänge ganz weltlich darzustellen. Zu den Historienmalern darf man ihn darum nicht rechnen,

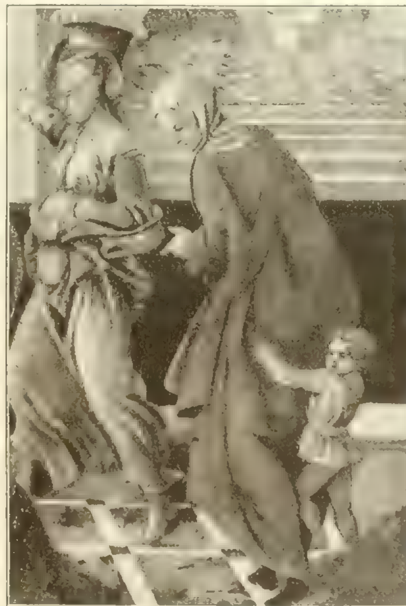


Kopf der Madonna aus der Madonna mit dem Jesusknaben von FILIPPO LIPPI im Palaste Pitti zu Florenz



Kopf der Madonna aus der Krönung Mariä (dem sog. Magnificat) von S. BOTTICELLI in den Uffizien zu Florenz.

obwohl er, wie wir sehen werden, drei von den Fresken der Sixtinischen Kapelle in Rom, die unter seiner Leitung ausgeführt worden sind, selbst gemalt hat. Diesen Bildern fehlt die Größe des Gesamtausdrucks, die Ruhe der Linien, ohne welche Bilder von solchem Umfange keine Wirkung haben können. Sandro, giebt uns statt dessen lauter Einzelscenen. Er ist lebhaft, überlebendig sogar, aber doch kein Dramatiker wie Ghirlandajo. Ihm fehlt die Ruhe. Und wie uns seine Madonnen mit ihren Engelknaben an die italienische Liebeslyrik erinnerten, so dürfen wir seine Art, weltliche Vorgänge zu behandeln, novellistisch nennen. Die Komposition ist nicht auf einen Mittelpunkt hingehalten, sondern sie geht zerfahren nach rechts und links auseinander. Charakteristisch ist dafür schon die von Sandro gern gewählte Form der sehr breiten Tafel von geringer Höhe, auf der sich nun vielerlei ungehemmt nebeneinander entfalten kann. Diese Form haben vier kleine Tafeln von 1487 mit der Geschichte des Nastagio degli Onesti bei Boccaccio 5, 8 (aus der Sammlung Barker, jetzt im Museum zu Lyon, mit Ausnahme des Gastmahls, das sich noch im Londoner Kunsthandel befindet) für die Familie Pucci zur Hochzeit einer Tochter gemalt, aber nicht durchweg eigenhändig, und nachträglich durch Übermalung sehr entstellt. Die Darstellung des Festmahls mit dem Reiter und den zwei Hunden ist bei aller Flüchtigkeit unheimlich und ohne allen Beigeschmack von Lächerlichkeit, der solche Übertreibungen leicht verfallen. Sie setzte nicht nur starke Nerven voraus, sondern legte — für die Braut — auch fatale Vergleiche nahe, woran aber der Sinn der Zeit keinen Anstoß nahm. Von ähnlicher Haltung sind die vier Bilder aus dem „Leben des hl. Zenobius" (Dresden), gut und leuchtend in der Farbe, aber ohne den sonstigen Schmelz Sandro's und hart gezeichnet, also wesentlich Schularbeit.



Dienerin aus der Madonna mit dem Jesusknaben von FILIPPO LIPPI im Palaste Pitti zu Florenz.

Endlich nimmt Sandro in der Komposition, worin sonst nicht seine Stärke liegt, mit einem figurenreichen Bilde großen Stils ein selbständiges Verdienst in Anspruch. Es ist die prächtige „Anbetung der Könige" (Uffizien n. 1286) für S. Maria Novella im Auftrage von Lorenzo de' Medici gemalt. Ghirlandajo hat diesen in fast allen italienischen Schulen beliebten Gegenstand dreimal 1487,8 sehr schön behandelt. Aber bei Sandro haben wir die neue, pyramidenartige Gruppirung. Oben in der Mitte sitzt die Madonna mit dem ältesten, knieenden König, hinter der Gruppe steht etwas erhöht Josef. Von beiden Seiten rechts und links reiht sich daran eine kreisartig nach unten hin verlaufende, aber vorne nicht völlig geschlossene Versammlung von sehr ausdrucksvollen zeitgenössischen Gestalten, unter ihnen die andern

beiden Könige. Der zur Linken stellt nach Vasari Giuliano dar,[1] der durch die Verschwörung der Pazzi fiel, der andere Giovanni, Cosimo's Sohn, während der älteste König des verstorbenen alten Cosimo Züge trägt. Die Darstellung zeichnet sich aus durch eine große, vornehme Ruhe bei sehr lebendiger Haltung der Figuren und sprechendem Gesichtsausdruck. Man wird hier an die Krone aller dieser Darstellungen, an Lionardo's spätere „Anbetung“ in den Uffizien, erinnert, und Lionardo's Einfluss auf Sandro ist wahrscheinlich; beide waren in Verrocchio's Atelier einander nahe getreten. Sandro gab hier in einer Art von Votivbild der Mediceer bei Ghirlandajo übliche glänzende Architektur fehlt bei Sandro, dafür treten aber bei diesem die Figuren gegenüber der Scenerie selbständig und kräftig, in ganz neuer Weise auf einer solchen „Anbetung“, hervor.

Hiermit haben wir das Stoffgebiet Sandro's und zugleich seine geistige Auffassung umschrieben. In der völlig persönlichen Auffassung seiner Gegenstände giebt er durchaus sein eigenes Wesen und die neue Zeit wieder. Er ist kein Nachahmer, sondern ein Erfinder nach allen Seiten hin, wenn auch sein nervöses Naturell ihn oftmals einen seinen Gedanken keineswegs gleichwertigen Ausdruck finden lässt. Mit der geistigen Auffassung der



Die Verläumdung des Apelles von S. BOTTICELLI in den Uffizien zu Florenz

nach der Überwindung der Pazzi sein bestes. Sein Bild gehört in den Anfang der achtziger Jahre, er hat die Priorität vor Ghirlandajo, der ihn in der Komposition seiner späteren gleichartigen Bilder nicht erreicht. Die Stoffe haben wir auch schon ihre formelle Darstellung berührt. Es ist noch ein Wort im allgemeinen über seine ganz bestimmte Technik zu sagen, ehe wir versuchen können, uns seine künstlerische Entwicklung klar zu machen. Aus der Schule eines Goldschmieds hervorgegangen, hat er eine bestimmte, scharfe Zeichnung, bisweilen nicht ohne Härte, aber dabei doch wieder eine natürliche Grazie der Linien und der Formen, so lange er sich von Übertreibung, von unruhiger und heftiger Bewegung fern hält. Plastisches Modelliren ist seine Sache nicht. Der Umriss, das Zeichnerische herrscht auch bei der übrigens natürlichen Erscheinung seiner Formen vor. Das eigentlich Malerische, die perspektivische Vertiefung der Räume und die Abstufung der Töne in Farbe, Luft

1 Den *Giuliano* hat er auch besonders porträtirt, als Brustbild, fast im Profil mit merkwürdig geschlossenen Augen, wie man es sonst auf Büsten der Bildhauer, aber bei weiblichen, nicht bei männlichen Bildnissen sieht (Berlin n. 105 B und Sammlung Morelli). Dagegen ist Giuliano's berühmte Geliebte *Simonetta* niemals authentisch, und ihre gewöhnlich so bezeichneten Bildnisse (Palast Pitti; Herzog von Aumale, Chantilly) sind nicht einmal von Sandro, während Berlin wenigstens ein Phantasiebild von seiner Hand hat, ein junges Mädchen fast im Profil im roten Kleide (n. 106 A).

und Licht, der Gegensatz von Nähe und Ferne, das alles tritt dagegen zurück, er hat darin nicht seine Stärke. Auch in der Landschaft nicht. Sein etwas jüngerer Schulgenosse Lionardo legte großen Wert auf die Landschaft und suchte die geheimnisvolle Wirkung ihrer einzelnen Elemente auf die menschliche Stimmung zu ergründen. Er hat einmal in seinem Traktat über die Malerei (9, 3) Sandro halb scherzend getadelt wegen einer leichtfertigen Bemerkung, die dieser über die nebensächliche Bedeutung dieser Zuthat zu einem Figurenbilde gemacht hatte. Wir können uns dadurch zu einer Beobachtung führen lassen, die die landschaftlichen Bestandteile auf Sandro's Bildern nahe legen. Diese machen nicht die spezifisch malerische Wirkung, die z. B. ein viel Geringerer aus diesem Kreise, Lorenzo di Credi, mit den duftigen Hintergründen seiner besten Bilder erreicht, sie haben vielmehr ihren allerdings ganz besondern und ebenso großen Reiz in den viel reicheren Zügen und Gaben einer tiefen, sinnenden, oft eigensinnig gestaltenden und willkürlich verstreuenden Phantasie, die unser Gemüt ergreifen und stimmen, wenn sie auch zu unserer auf die Natur gestützten Erfahrung nicht passen wollen. Es ist das Phantastische, was manchmal Zeichen für wirkliche und naturwahre Formen nimmt, und was unsere modernen Symbolisten sich wieder in Bildern und Radirungen zu eigen gemacht haben. Es ist oft befremdlich und herb, aber man empfindet immer etwas dabei. Franz Kugler, der doch als Dichter ganz in den Stimmungen der romantischen Schule stand, konnte sich darein noch nicht finden. Dass es ein Abweg ist von dem eigentlichen Ziel der vollgültigen malerischen Erscheinung, eine Art Abschlagszahlung an unsere Gedanken, die das Weitere selbst hinzufügen müssen, braucht kaum gesagt zu werden.

In der Technik, in der leuchtenden, ganz reinen Tempera steht er in seiner besten Zeit allen Malern des 15. Jahrhunderts voran. Neben den klarflüssigen, durchsichtigen Farben wird auch Gold angewandt, aber nicht dick aufgelegt oder als Fläche gegeben, sondern in zartester, spinnwebeartiger Zeichnung zur Erhöhung der Lichter. Seine Ausführung ist sorgfältig, die Zeichnung der Körperformen und der Gewandfalten gewissenhaft, alles Beiwerk — Geräte, Blumen, Teppiche — besonders reizvoll und ausführlich. Dass die zeichnende Linie immer bleibt und jedes Detail bei Sandro zu seinem Rechte kommt und trotz dieser manchmal ängstlichen Behandlung des Einzelnen doch ein Gesamteindruck erreicht ist, nicht nur für die Stimmung, sondern auch in der körperlichen Wahrheit und sogar nach der Seite der rein malerischen Erscheinung: auf diesem Spiel



Der Frühling von S. BOTTICELLI in der Akademie zu Florenz.

der Gegensätze beruht der beinahe einzige Zauber der Bilder seiner besten Zeit, z. B. der „Madonna mit dem Magnificat“. Dass seine Technik aber hier nicht stehen bleibt, wird uns seine weitere künstlerische Entwicklung zeigen.

In demselben Jahre, das Filippo Lippi hinwegnahm, starb auch Piero Medici (1469). Der alte Cosimo hatte sehr lange gelebt, und sein Sohn Piero war schon nicht weit von den Fünfzigern, als er die Stellung eines ersten Bürgers von Florenz überkam, die er nur fünf Jahre genießen sollte. Er war kränklich und willensschwach, und die kurze Zeit seiner Verwaltung war von Sorgen erfüllt. Gleich seinem Vater förderte er die Kunst und fuhr fort, öffentlich und im Stillen seinen Mitbürgern Wohlthaten zu erweisen. Sein Sohn, Lorenzo der Prächtige, der auf ihn folgte, hat diese Aufwendungen seiner beiden Vorfahren in einer Summe angegeben, die man nach dem heutigen Wert des Geldes auf über 30 Millionen Lire berechnet hat. Lorenzo war erst 21 Jahre alt, als er mit seinem Bruder Giuliano das Erbe des Vaters übernahm. Er hatte sowohl in der Politik als in seinem Privatleben zunächst mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Pflege der Künste verstand sich für das dermalige Haupt dieser Familie gleichwohl von selbst. Er hat auch Sandro mit Aufträgen bedacht. Zwei Bilder, die nach der Verschwörung der Pazzi entstanden, den „Centauren“ und die „Anbetung“, haben wir schon kennen gelernt. Unmittelbar nach dem Ereignis (1478) musste Sandro außerdem die Bildnisse der hingerichteten Verschwörer mit den Köpfen nach unten an die Mauer des Rathauses malen. Zufällig ist uns auch noch eine Spur seines großen Mitstrebenden Lionardo aus jenen Tagen erhalten, eine Federzeichnung, die den Mörder Giuliano's, Bernardo Bandini, am Galgen hängend in verschiedenen Ansichten zeigt mit Notizen über die Farbe seiner Kleidung (vom 29. Dezember 1479). Bandini war nach Konstantinopel entflohen und, auf Lorenzo's Begehren vom Sultan ausgeliefert, noch nachträglich gehenkt worden.



Ausschnitt aus der Anbetung der Magier von S. BOTTICELLI in den Uffizien zu Florenz

Eine eigentümliche Fügung hat es mit sich gebracht, dass Sandro bald darauf einem bitteren Feinde seiner Gönner für dessen künstlerische Pläne seinen Pinsel lieh, dem willensstarken und ruhmsüchtigen Emporkömmling Sixtus IV., zur Zeit da dieser noch dazu mit Florenz in Fehde lag. Die Sixtinische Kapelle in Rom enthält an ihren beiden Längsseiten zwölf Fresken aus dem Alten und dem Neuen Testament von der Hand Sandro's, Cosimo Ros-

selli's, Ghirlandajo's, Perugino's, Pinturicchio's und ihrer Familiares, wie es in dem Kontrakt vom Oktober 1481 heißt, fertigzustellen nach Ablauf von fünf Monaten. Aber erst am 15. August 1483 ist die Kapelle eingeweiht worden. Das große Werk, bei dem Sandro nach Vasari eine Art Oberleitung gehabt haben muss, wird uns später beschäftigen. Von Sandro rühren drei Bilder her. Nach 1482 oder 83 kehrte er nach Florenz zurück. Er blieb daselbst bis an seinen Tod und stand in ungemindertem Ansehen. Aber seine künstlerische Thätigkeit zeigt einen Niedergang. Das scheint mit äußeren Umständen zusammenzuhängen, aber auch mit Wandlungen seiner persönlichen Natur. Als Karl VIII. von Frankreich 1494 durch Toskana nach Neapel einbrach, vertrieben die Florentiner Lorenzo's Sohn, den jüngern Piero, und die andern Medici, und Sandro war seiner Gönner beraubt. Nun begann auch die Bewegung des Savonarola. Sandro gehörte zu den eifrigsten Anhängern des Dominikaners. Vasari berührt öfter einen sinnenden, schwärmerischen Zug an Sandro und kommt in diesem Zusammenhange zuletzt dann auch auf seine Vorliebe für Dante und seinen Zusammenhang mit Savonarola. Darnach sei er so ziemlich verträumt und am Ende verkommen. Uns sind in der That noch fast hundert Zeichnungen auf Folioblättern zu Dante's Komödie (86 in Berlin, darunter eine farbige und 8 im Vatikan) erhalten, und außerdem gehen schon die neunzehn Kupferstiche der Dante-Ausgabe von 1482 auf Sandro zurück. Andererseits können wir uns vorstellen, welchen Eindruck die Erschütterung des ganzen florentinischen Lebens durch Savonarola auf jemanden machen musste, der sich, wie Sandro, dem gewaltigen Propheten ganz ergab und der dann alle Schritte der großen geistigen Bewegung mit erlebte und zuletzt den Märtyrer auf dem Scheiterhaufen enden sah (1498). Sandro's späte Bilder haben nicht mehr den frohen Glanz der Jugend, sondern etwas Ernstes, Trübes, Asketisches im Ausdruck und manchmal sogar in den Typen der Körper. Über das Jahr 1503 hinaus, wo er sich an einem Gutachten über die Aufstellung von Michelangelo's „David" beteiligte, haben wir keine Aufzeichnung mehr über sein Leben. Er wird also in den letzten Jahren in der That, wie Vasari zu verstehen giebt, als Künstler tot gewesen sein. Die Begeisterung für Savonarola teilten übrigens noch andere bedeutende Künstler, und bei manchen bemerkt man auch in ihren Werken seinen Einfluss um diese Zeit. Savonarola wollte indessen nicht die Kunst vernichten, er wandte sich nur gegen die äußeren, weltlichen Reize, die ja wesentlich die Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bestimmen, und er wollte der ganzen Kunst eine ernste, religiöse Richtung geben. Fra Bartolommeo, Raffael's ernster Mitstrebender, ist Savonarola's Ordensbruder. Bei Pietro Perugino sehen wir nicht zufällig gerade in diesen Jahren Ernst und Trauer in den Gegenständen (die Pietà des Palazzo Pitti von 1495) vorherrschen. Der sanfte Lorenzo di Credi ist durch Savonarola bestimmt, und sogar Filippino Lippi zeigt sich in seiner letzten Zeit in ganz besonderer Weise von Savonarola's Geist beeinflusst. Auch der junge Michelangelo gehörte zu den Anhängern der neuen Glaubenslehre, wie unter anderm ein Brief von ihm von 1496 beweist. Und es ist das nicht so wunderbar, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn in Wirklichkeit ist Michelangelo's und Raffael's Kunst ernster und, sogar vom Standpunkt der Kirche betrachtet, eindringlicher als die der florentinischen Frührenaissance.



Die Krönung Mariä (das sog. Magnificat) von S. BOTTICELLI in den Uffizien zu Florenz.

In Sandro's künstlerische Entwicklung einzudringen, ist uns dadurch schwer gemacht, dass er selbst seine Bilder nicht zu datiren pflegt, und dass wir außerdem über sein Verhältnis zu Männern, welche außer seinen eigentlichen Lehrern jedenfalls auf ihn den größten Einfluss ausübten, wie Verrocchio und die Brüder Pollajuoli, aus der Geschichte der Zeit nichts oder doch nur allgemeines erfahren, was uns schon die Vergleichung der beiderseitigen Werke lehrt. Hier greift nun auch mit seinem alle überragenden, frühreifen Talent der junge

Lionardo ein, der um 1466 in Verrocchio's Atelier kam und, obwohl er 1472 als selbständig genannt wird, doch bis nach 1477 dem älteren Meister nahe blieb. In den Handzeichnungen, worin sich ja eines Künstlers Sprache am reinsten für uns ausprägt, kommen Verrocchio und Lionardo einander manchmal so nahe, dass man sie verwechseln könnte. Man lernt daraus, dass mancher Gedanke, den wir in der Ausführung nur durch Lionardo kennen, auch auf Verrocchio zurückgehen kann. Andererseits hat Verrocchio, aus dessen Schule zwei so verschiedene und technisch tüchtige Maler hervorgingen, wie Pietro Perugino und Lorenzo di Credi, aller Wahrscheinlichkeit nach selbst noch mehr gemalt, als das eine beglaubigte Bild für S. Salvi. Das hängt wieder mit den Anfängen des Ölmalens in Italien zusammen, deren wirkliche Geschichte verloren ist. Einzelne Spuren davon begegnen uns aber an verschiedenen Orten, und die einzelnen Maler werden auch zum teil unabhängig von einander und selbständig Versuche gemacht haben, statt der schnell trocknenden Tempera ein langsamer trocknendes und klareres, harziges oder öliges Bindemittel den Farben zuzusetzen. In Florenz ist dies zuerst im Kreise der Pollajuoli und Verrocchio's geschehen, und dass Sandro, der vollendete Meister in der reinen Tempera, auch den Versuchen in der gemischten Technik nicht fern geblieben ist, zeigt z. B. ein Bild aus seiner mittleren Zeit, die „Madonna mit den beiden Johannes“ vor einer frischen, saftigen, tiefleuchtenden Wand von Oliven und Palmen (Berlin n. 106), worin die Farben der Blumenvasen mit Öl oder Firnis angesetzt sind. Aber in diesem Kreise lernte Sandro mehr als solche äußere Dinge, und ehe wir uns mit seiner eigenen Entwicklung beschäftigen, müssen wir seinen älteren florentinischen Kunstgenossen einen Blick zuwenden.



Die Verkündigung von Piero Pollajuolo im kgl. Museum in Berlin.

Das Eigentum der beiden Brüder Pollajuoli ist, was die Malerei anlangt, nicht sicher zu scheiden. *Antonio*, der ältere und bedeutendere (1429—1498), ist Goldschmied und als solcher schon 1456 thätig, sodann Bildhauer, aber er hat daneben auch gemalt. *Piero*

(1443 – vor 1496), ebenfalls Goldschmied, ist vor allem Maler, aber keiner, der neue Wege weist, sondern er geht in den Wegen seines älteren Bruders weiter. Als Maler werden beide Brüder zusammen zuerst 1460 erwähnt. Die vorhandenen, nicht zahlreichen Bilder zeigen uns im allgemeinen eine kräftige Hand, eine manchmal herbe und rücksichtslose Modellirung des Körperlichen, energische Bewegungen und Stellungen der Figuren und scharfe Umrisse, dabei tiefe, leuchtende Farbe und, wenn Architektur vorkommt, gute Perspektive nebst sorgfältiger Ausarbeitung der Zierformen in Stein und Metall. Es ist also eine Malerei, die in der Formgebung ihre Haupteigenschaften von der Plastik und von der Metallarbeit entlehnt zu haben scheint. Es kann von vornherein angenommen werden, dass das meiste auf den erhaltenen Bildern von Piero gemalt worden ist. So werden die große „Verkündigung“ mit herrlicher, bunter Architektur und Durchblick ins Freie, sowie ein ganz kleines Hochbild mit einem eleganten jungen, als David gedachten Edelmann (beide in Berlin) ihm zugeschrieben, wobei man höchstens bei dem ersten Bilde einen Anteil an der Erfindung in Bezug auf die Architektur für Antonio offen lässt. Bezeichnend ist an diesem Bilde, das jedenfalls erst in die achtziger Jahre gehört, die leuchtende und doch dick aufgetragene, harzige Farbe, die sich in ihrer Wirkung von der Tempera deutlich unterscheidet und sehr an Ölmalerei erinnert. Piero hat also in dieser Richtung Versuche gemacht, die seinem Bestreben nach kräftigem Ausdruck der Formen dienen sollten. Er hat dabei noch Einflüsse von anderer Seite erfahren, abgesehen von dem älteren Bruder. Man denkt in Bezug auf die Formgebung an den altertümlich-strengen *Andrea del Castagno* (1390 bis 1457), im Technischen aber an den etwas jüngeren Alesso Baldovinetti und an einen großen Meister in der Führung von Linien und in der Behandlung von Luft und Licht, *Piero de' Franceschi.* Geht man nun auf den Bildern der Brüder Pollajuoli der Zeichnung des Figürlichen schärfer nach, so bemerkt man einen Unterschied. Eine ganz naturwahre, einfache, überzeugende Auffassung der Formen, der Körperteile und ihrer Funktionen, z. B. des Anfassens, steht einer zierlicheren, schwächlicheren, nicht so sicheren und scheinbar affektirten Ausdrucksweise gegenüber. Jene giebt man nun dem Antonio, diese dem Piero. Die Zuweisung des Einzelnen hängt dabei zum Teil von persönlicher Empfindung ab.

Ganz unbestritten gehört dem Antonio eine kleine Doppeltafel mit „Herkuleskämpfen“ (Antäus und Hydra; Uffizien n. 1153), modellirt wie ein Erzwerk, und eine sehr viel lieblichere Darstellung: „Apollo und Daphne“ (London). Zwei andere in ihrer Art gleich wichtige Bilder sind jedenfalls gemeinsame Arbeiten der Brüder, aber über die Grenze des Anteils gehen die Meinungen sehr weit auseinander. Drei Heilige, aufrecht in Lebensgröße, sehr kräftig gezeichnet und in emailartiger Farbe (Uffizien n. 1301), einst das Altarbild für die Kapelle des Kardinals von Portugal, giebt Vasari beiden Brüdern, während es manche jetzt ganz dem Piero zuschreiben möchten. Ein etwas späteres (1475) grosses „Martyrium des heil. Sebastian“ mit vielen Bogenschützen in mannigfachen Stellungen (London) giebt Vasari dem Antonio, und manche Neueren urteilen ebenso, während andere etwas Langweiliges, Schlaffes in den Körperformen finden im Vergleich mit der Zeichnung auf dem einzigen sichern Kupferstich von Antonio („Kampf der zehn Nackten“) und darum das Londoner Bild lieber ganz oder doch zum großen Teile dem Piero zuweisen möchten. Wie sich nun aber auch im einzelnen jemand darüber entscheiden mag, die Hauptsache, um deren willen wir die Daten über die Brüder Pollajuoli ausführlich geben mussten, bleibt davon unberührt.



Drei Heilige von ANTONIO und PIERO POLLAJUOLI in den Uffizien in Florenz.

Hier in Florenz hat man gegen die Mitte der siebziger Jahre neben einzelnen technischen Problemen der Malerei den Versuch gemacht, die menschliche Figur nackt in Lebensgröße gemalt darzustellen, was bis da-

hin nur die Bildhauer gethan hatten, von denen man nun mit der richtigeren Zeichnung auch die strengere Auffassung der Formen zunächst übernehmen musste.

Das führt uns auf *Verrocchio* als Maler und auf das leider nicht datirte Bild in der Akademie, die „Taufe Christi“ für S. Salvi, welches in diese Jahre gehören muss. Denn Lionardo, der den einen der beiden Engel darauf gemalt hat, ist 1452 geboren. Er kam um 1466 zu Verrocchio und war in dessen Werkstatt vielleicht nur bis 1472, wo er als selbständig erwähnt wird, blieb aber mit dem sehr angesehenen Meister in Zusammenhang und konnte auch dann noch den für die Anschauung der Zeit immerhin bescheidenen Beitrag zu dem Bilde geben. Ob das aber über ein gewisses Alter des ehemaligen Schülers hinaus wahrscheinlich ist? — Darnach wird man die Vollendung der „Taufe Christi“ von Verrocchio jedenfalls nicht viel unter 1477 herunterrücken dürfen. Wie es dabei in Wirklichkeit zugegangen ist, als der Meister dem Schüler die Rolle zuwies, wieviel genau der Schüler gemacht hat, und was der Meister dann dazu gemeint und wieviel er selbst nachträglich noch daran geändert haben mag, um das durch den genialen Schüler gestörte Gleichgewicht wieder herzustellen, — das hat man in sehr verschiedener Art aus der Komposition und aus dem Technischen des Bildes herausgelesen, dessen Erhaltungszustand indessen nicht völlig durchsichtig ist und von den Einzelnen sehr verschieden beurteilt wird. Wenn wir uns nicht in unsicheren Vermutungen ergehen wollen, so bleibt uns leider nichts übrig als einige Beobachtungen über dies wichtige Denkmal der Malerei zusammenzustellen. Der nackte Christus und der hagere, sehnige Johannes mit den von geschwollenen Adern durchzogenen Armen und Händen sind zwei männliche Akte ohne jeden äußeren Reiz; aber so durchgebildet und naturwahr hat bis dahin kein Maler Körper in Lebensgröße dargestellt. Der Bildhauer Verrocchio zeigt sich hier als Maler mit den Mitteln der alten Temperatechnik auf der vollen Höhe, auf welche ihn die Überlieferung nach der Ansicht der Zeitgenossen als Künstler im allgemeinen und als schulbildenden Lehrer gestellt hat.



Der junge Tobias mit Engeln von S. BOTTICELLI (?) in der Akademie in Florenz.

Der Engel des jungen Lionardo ist lebendiger, vornehmer, vor allen Dingen geistiger aufgefasst, als sein plumper Genosse mit dem bäurischen Gesicht und den großen Händen, und dieser Unterschied macht es wahrscheinlich, dass der ganze Engel, nicht nur der Kopf mit dem entscheidenden Typus dem Lionardo gehört. Auf diesem linken Teile des Bildes ist ausserdem ein ölartiges Bindemittel angewandt, und nach der günstigsten Auffassung dieses Thatbestandes (Bode bei Müller-Walde) hätte Lionardo auch an den Bestandteilen der Landschaft, den Händen des zweiten Engels und an dem Christuskörper in Öl gearbeitet, das Temperabild seines Meisters also über den einen Engel hinaus in Öl verbessert, während nach der ungünstigsten Meinung (Morelli) das ganze Bild später,



Die Rotte Korah. Freskogemälde von S. BOTTICELLI in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans in Rom.

etwa im vorigen Jahrhundert, mit Ölfirnis überschmiert, darauf aber auf der rechten Hälfte wieder gereinigt worden wäre, so dass nunmehr die ganze linke Hälfte, im Zustande der nachträglichen Übermalung, über die von Lionardo ursprünglich angewandte Technik kein Urteil mehr gestattete. Eine Entscheidung ist demnach ohne eine mechanisch eingreifende technische Untersuchung nicht mehr möglich.

Abgesehen von diesem beglaubigten Bild meint man in neuerer Zeit, namentlich nach Bode's Beobachtungen, Verrocchio's Hand in dem vorhandenen Bildervorrat nachweisen zu können, worüber bei der Bedeutung der Frage das Wichtigste zusammengestellt werden muss. Am nächsten kommt der Art Verrocchio's ein sonst dem Sandro zugeschriebenes Bild mit dem „jungen Tobias von Engeln geleitet" (Florenz, Akademie): großartig aufgefaßten, kräftig und zugleich zierlich ausschreitenden Figuren in einer schönen, naturwahren Landschaft. Dazu stellen sich ein kleineres Bild mit „Tobias" (London) und eine „Madonna" (Berlin n. 104A), während verschiedene andere Bilder in Berlin, Frankfurt, Paris, die bisher unter den Namen von Cosimo Rosselli, Filippo Lippi, Granacci, Pesellino gingen, namenlosen Mitgliedern der Werkstatt Verrocchio's zugeschrieben werden. Aus diesen Beobachtungen geht jedenfalls soviel hervor, dass Verrocchio's Einfluss unter den Malern seit den siebziger Jahren zu erkennen ist, sodann dass ihm insbesondere *Sandro*, zu dem wir nun zurückkehren, nahe gestanden hat. Denn der „Tobias mit den drei Engeln" ist bisher ohne Bedenken für Sandro's Werk angesehen worden, und ob man bei der früheren Meinung bleibt oder der neuen beipflichtet, in beiden Fällen spricht das Bild für ein nahes Verhältnis zwischen Verrocchio und Sandro.

Gegen diese ganze Auffassung wandte Morelli ein, dass Sandro viel reicher gewesen wäre als Verrocchio, und dass dieser schon 1484—1485 aus Florenz fortging. Mit Unrecht! Denn es handelt sich hierbei nicht um Stoff und Reichtum der Gedanken, sondern um formelles Gestalten, und als Verrocchio Florenz verließ, ja selbst früher, als Sandro nach Rom ging, bereits um 1480 war das alles geschehen, und Sandro war fertig. Seine Fresken in der Sixtina geben an lebhafter, scharfer Charakteristik und an heftiger Bewegung („Rotte Korah") schon das Äußerste und zeigen außerdem in der Menge der Motive, in der Zahl der zu Gruppen zusammengedrängten Figuren und in dem Vorrat der Typen Sandro's Vermögen nach seinem ganzen Umfange. Der Einfluss, den Verrocchio auf ihn übte, hat sich also um diese Zeit bereits vollzogen. Sandro war um die Mitte der siebziger Jahre dreißig Jahre alt. Der zehn Jahre ältere Verrocchio stand im engsten Verhältnis zu Lionardo und näherte sich als Künstler und als Lehrer seiner Höhe. Die Brüder Pollajuoli waren schon in voller Thätigkeit.

In den Anfang der achtziger Jahre und wahrscheinlich noch vor die römische Reise gehört Sandro's „Anbetung der Könige", die man wohl, wenn man Erfindung, Komposition und Technik zusammennimmt, als sein größtes Werk wird bezeichnen dürfen. Darin spürt man schon etwas von Lionardo's Geist. Zwischen 1475 und Sandro's römischen Aufenthalt fallen Ereignisse, die ihn persönlich sehr ergreifen mussten: die Verschwörung gegen die Medici 1478 und der Krieg, den Sixtus IV. und der König von Neapel gegen Florenz führten, dann Lorenzo's Reise zu Ferrante nach Neapel und endlich seine langerwartete Rückkehr im März 1479. In dieselbe Zeit gehören Sandro's reifste Bilder: „Pallas und der Centaur", „Der Frühling", „Die Geburt der Venus". Das erste ist allegorisch gedeutet worden. Wer weiß, wieviel Zeitanspielung hinter der schönen und an und für sich schon völlig genügenden Erscheinung der übrigen verborgen ist? Es ist nicht nur eine andere Welt der Gedanken, sondern es ist auch schärfer durchgebildete und anspruchsvollere Form, was uns hier entgegentritt, wenn wir es vergleichen mit der Madonna und Engeln und mit der Art Filippo's, von der Sandro ausgegangen war. Die römische Reise macht also einen Einschnitt, und wir werden die erste Periode Sandro's in die zehn Jahre 1470—1480 setzen, wo er, abgesehen von den eben genannten Bildern, seine besten Madonnen und Engel in ihrer ruhigen Schönheit und mit klarer, reiner Tempera malt. Dann kommt die Zeit der römischen Fresken. Nach der Rückkehr aus Rom wird die Zeichnung auf seinen Tafelbildern nachlässiger. Die Frische des Eigenhändigen fehlt. Manchmal zeigt sich sogar sehr plump die Handwerksarbeit der Gehilfen. Dass die Tafelbilder in Bezug auf die Ausführung zurückgehen, sobald die Maler im Fresko thätig sind, ist eine vielfach gemachte Erfahrung.

Wichtige Bilder aus dieser späteren Zeit besitzt das Berliner Museum. Auf dem Rundbilde mit der zwischen Engeln stehenden Madonna vor einer Rosenhecke (n. 102) entspricht der herrlichen Erfindung schon nicht mehr ganz die Ausführung. Bald darauf werden auch die Heiligen ernster im Ausdrucke und härter in den Formen, wie die beiden Johannes zu Seiten der „thronenden Madonna" auf dem großen Breitbilde (n. 106), wo die Blumen und das Laubwerk an der prächtigen Wand von Oliven und Palmen noch auf das sorgfältigste ausgeführt sind. An seiner düsteren „Grablegung" (München) merkt man vollends schon die Stimmung Savonarola's. In diese Zeit gehören die meisten Werkstattbilder, während andererseits von den bedeutenderen eigenhändigen Werken keines mit Sicherheit so spät gesetzt werden kann. Es bestätigt sich demnach, was Vasari über Sandro's späteres Nachlassen berichtet hat.



C. WEICHARDT, POMPEJI VOR DER ZERSTÖRUNG.[1])



IES Buch unterscheidet sich von so manchem im Auftrage eines Verlegers geschriebenen dadurch, dass es, wie der Verfasser in der Vorrede betont, wirklich einmal einem Bedürfnisse des Autors selbst entsprach, dasselbe herauszugeben. Das Buch ist Herzenssache des Autors und Selbstverlag; das kommt ihm zu gute. Der Verfasser hat an dieses Lieblingskind nicht nur unendliche Zeit und Mühe verwandt, er hat ihm auch sein Gewand nach eigenem Geschmack zugeschnitten. Es ist eine persönliche Note in dem Werke, die erfreut, weil sie bei wissenschaftlichen Werken immerhin selten ist. Es ist der erste Band eines Unternehmens, welches das alte Pompeji vor unseren Augen aus seinen Trümmern erstehen lassen soll. Es beschränkt sich zunächst auf die Rekonstruktion der Tempel und ihrer Umgebung, aber hoffentlich folgen ihm bald die Profanbauten, vor allem die Wohnhäuser, von deren Wiederherstellung am Forum triangulare ein so hübsches Beispiel gegeben ist. Gezeichnet und geschrieben ist es zunächst für die, welche Pompeji kennen. Man muss Pompeji durchwandert haben, nicht als Trinkgeld zahlender forestiere, sondern mit der Andacht eines Kunstfreundes, mit Staunen und Interesse an dieser einst blühenden, jetzt in feierlicher Ruhe lagernden, untergegangenen Welt, mit dem Wunsche, dieses alles einmal lebendig wieder vor sich sehen zu können. Viele kommen freilich bei einem flüchtigen Besuche von Pompeji kaum über das Museum und seine Gipsabgüsse hinaus, andere, die weiter vordringen, werden überwältigt von dem Trümmermeere und ermüdet, weil sie nur Torsi vor sich sehen.

Wer aber in stiller Einsamkeit, wenn der Fremdenschwarm sich verlaufen hat, in diesen Tempeln weilte, dem Herrn Epidius Rufus, Marcus Lucretius und allen den anderen in ihren ausgestorbenen Palästen einen Besuch abstattete und Raum für Raum durchschreitend sich klar werden wollte über Anordnung und Zweck der öde ragenden Wände, der wird mit dem Verfasser den heißen Wunsch empfunden haben, dies alles in Form und Farbe einmal wieder gleichsam aufblühen zu sehen, der wird ihm Dank wissen für seine mühevolle jahrelange Arbeit. Vollends aber wer nur aus Büchern über Pompeji sich unterrichten kann, wird aus Weichardt's Werk ganz andere Eindrücke von der alten Herrlichkeit empfangen, als wenn er die Trümmer in Abbildungen vor Augen hat und noch viel weniger als der Pompejiwanderer sich dieselben lebendig machen kann.

Weichardt ging ursprünglich zu seiner Erholung nach Pompeji und malte hier in dieser farbigen Trümmerwelt, wie so viele andere, Aquarelle. Aber Weichardt ist Architekt, und als Architekt suchte er bald aus dem Vorhandenen auf das Verlorene zu schließen. Je länger er hier saß, um so lebendiger wurde sein architektonisches Gewissen, das von ihm Aufschlüsse über den einstigen Zustand der Bauten verlangte, die er zunächst nur als malerische Ruine betrachtet. Je öfter er wiederkehrte, um so mehr reizte ihn dies Problem. Mit technischen Kenntnissen reichlich ausgerüstet, ging er hier sicherer als die Buchgelehrten. Er baute sich das alte Pompeji nicht nur in Worten wieder auf, sondern vor allem in Bildern. Auf dieser Rekonstruktion in Zeichnungen beruht der besondere Wert des Buches. Heute sind ja eine ganze Reihe von tüchtigen Architekten bemüht, mit ihren Fachkenntnissen der Phantasie zu Hilfe zu kommen und das Altertum uns wieder als Ganzes zu geben. Diesen Meistern wie Dörpfeld, Thiersch, Adler, Durm u. a. m. verdankt die Kenntnis des Altertums, gerade wo es sich um künstlerische Betrachtungen handelt, ganz Hervorragendes. An sie schließt sich nun Weichardt an. Aber man darf nicht fürchten, dass er darum ein nur den Fachgenossen genießbares Werk geliefert. Im Gegenteil. Die malerischen Ansichten der wiederhergestellten Bauten sind auch jedem Laien ohne weiteres verständlich, und im Texte vermeidet er alle trockene Gelehrsamkeit, vermeidet er klüglich vor allem die Häufung fachtechnischer Ausdrücke, die der Sache zwar einen gelehrten Aufputz geben können, den gewöhnlichen Sterblichen aber von dem Verständnisse fernhalten. Um so häufiger bricht dafür im Texte die Freude und die Begeisterung des Autors an seiner Aufgabe

1) Rekonstruktionen der Tempel und ihrer Umgebung. Leipzig, 1897. Kommissionsverlag von K. F. Köhler. Gr. Fol. 128 S. 12 Tafeln und 150 Textb. (M 50.)

durch, und das sachliche Referat wird durch gut empfundene Schilderung der Landschaft und manche Evokation der hier umgehenden Geister angenehm belebt.

Weichardt hat naturgemäß nicht nur seine fachtechnischen Kenntnisse für die Rekonstruktion zu Rate gezogen, er hat nicht nur mit Umsicht das vorhandene Denkmälermaterial benutzt, in Museen nach verschwundenen Stücken geforscht, er kennt auch die einschlägige Litteratur und baut seine Restaurationsversuche sowohl auf dem vorhandenen Material als auf dem auf, was ältere Pompejiforscher zusammengetragen haben, und was zum Teil nur in ihren Publikationen nachlebt.

Noch eine dritte Eigenschaft lässt Weichardt zu dieser Wiederherstellung besonders berufen erscheinen. Er ist auch ein bekannter Aquarellist. Ein Aquarell von ihm finden wir z. B. im Leipziger Museum, andere waren auf früheren Kunstausstellungen bekannt geworden. Und dieser malerische Blick, diese glückliche Auffassung der Architektur wie der Landschaft ist hier, da er in unfreiwilliger Muße malend leben musste, wohl besonderer Anlass für ihn geworden, gerade diese Antike wieder zu beleben, die mehr als strenge hellenische Werke einen malerischen Reiz darbieten. Durch die malerische Auffassung seiner Blätter werden die Bauten dem Beschauer besonders lebendig und anziehend, da sie nicht nur in strengen Konturlinien, sondern in flotten Tuschzeichnungen dargestellt sind und dabei doch die architektonische Korrektheit wahren. Aus seinem malerischen Empfinden her hat er auch die Landschaften durch zahlreiche Figuren belebt, die er recht geschickt aus den an Ort und Stelle gefundenen Wandgemälden entnommen und wieder in die ursprüngliche Umgebung zurückversetzt hat. Wenngleich dabei einzelne dieser Figuren, da sie auf ältere griechische Vorbilder teilweise zurückgehen, im Kostüm nicht streng historisch der Zeit völlig entsprechen, so wird doch im wesentlichen ein natürliches Bild der ehemaligen Bevölkerung in den Straßen und Tempeln damit gegeben.

Es bedarf nach dem vorher Gesagten nicht weiter der Erklärung, dass dieses Werk sichtlich allen berechtigten Anforderungen entspricht, und dass es durch seine künstlerische Behandlung im Texte wie in den Bildern reiche Anregung allen denen verspricht, die entweder mit Pompeji schon persönlich vertraut sind, oder aber Bekanntschaft mit dieser uns so interessanten Stadt machen wollen.

Vorausgeschickt wird eine kurze Erörterung über die Lage der Stadt, über die Gestalt des Vesuv einst und jetzt, über das Wesen dieses gespenstigen wunderbaren und in seiner ruhigen Form doch so schönen Berges, der allen, die am Golf von Neapel weilten, als der Punkt erscheint, zu dem von überall her sich unwillkürlich der Blick stets wendet. Von ihm ging im Jahre 63 n. Chr. die erste große Erschütterung aus, die Pompeji niederwarf, von ihm im Jahre 79 jenes furchtbare Naturereignis, das Pompeji, Herkulaneum und Stabiä verschüttete und so der Nachwelt erhielt.

Kurz wird die ursprüngliche Besiedelung des Gebietes durch die Osker, die Eroberung durch die Samniter im Jahre 420 und die sich entwickelnde, von Hellas abhängige reife und edle Kultur geschildert. Mit der Unterwerfung durch die Römer im Jahre 89, mit der völligen Besiegung durch Sulla im Jahre 80 wird das Römertum an Stelle des Hellenentums gesetzt. Pompeji wird die Colonia Veneria Cornelia Pompejanorum. Aber die alte hellenistische oskisch-samnitische Kultur wird doch nicht völlig verdrängt, sondern verschmilzt mit der der Römer. Pompeji blüht, wird eine Stadt von über 30000 Einwohnern, der selbst das Erdbeben vom Jahre 63 die Lebenskraft nicht rauben konnte, das erst im Jahre 79 unterging.

Im sechsten Kapitel behandelt Weichardt ein Thema, das vielleicht besser gleich hier sich angereiht hätte; die Frage nach der Verschüttung und der Wiederausgrabung. Schon in antiker Zeit wurden ja hier umfangreiche Nachgrabungen nach Wertgegenständen, nach Baustücken, nach Statuen gehalten und überdies alles davon geschleppt, was über der deckenden Schicht von Steinen und Asche sich fand. Für den Wiederhersteller ergeben sich hieraus ganz wesentliche Schwierigkeiten, insofern vielfach die oberen Teile der Gebäude nur in sehr geringen Resten sich erhielten. Es wird dann kurz der Verfolg der Ausgrabungen seit 1748 bis zum heutigen Tage behandelt, und über das Baumaterial, das in verschiedenen Perioden benutzt wurde, Aufschluss gegeben. Wenn die alten Osker in der Hauptsache mit Sarnokalkstein, seltener mit Lavablöcken bauten, wird später neben Lava vor allem grauer und gelber Tuffstein von Nocera besonders für die feineren Gliederungen verwandt. Die römischen Architekten bringen dann den Backstein als Mauerkern, mit Marmorverkleidung, und für die Gliederung travertinartigen Kalkstein.

Weichardt's Wiederherstellung nimmt ihren Anfang mit dem ältesten Heiligtum der Stadt, mit dem Tempel, der die Mitte des Forum triangulare einnimmt. Der Felsen, auf dem dieser Marktplatz lag, fiel einst nach dem Sarnusthale hin steil ab, so dass das Niveau des Marktplatzes etwa 16 m über der Thalsohle lag. Weichardt belegt diese Thatsache außerordentlich sorgfältig, was um so notwendiger, da man heute das kaum bemerkt, und die überraschend schöne Lage des griechischen Tempels auf der freien Höhe nicht ahnt, da man ihn ja nur vom Forum selbst aus betrachtet. Vom Forum westlich lagen einige elegante Villen am Rande des Felsens, die nach dem Thale hin terrassenartig sich abbauten. Weichardt giebt von diesen sehr interessante Rekonstruktionen, welche die pikante und geschmackvolle Anlage mit großer Wahrscheinlichkeit widerspiegeln.

Bevor er zur Schilderung der Bauten auf dem Forum triangulare gelangt, klärt er uns zunächst über

die Umgrenzung dieses Platzes auf. Der hochliegende Fels war in alter Zeit mit einer Mauer umgeben, während von Osten her, vom Stabianer Thor, die tiefer liegende Stadtmauer heranzog und, wie Weichardt darlegt, an der Südostecke des Forum triangulare sich so verbreiterte,



Der griechische Tempel auf dem Forum triangulare in Pompeji. (Aus dem Werke von C. Weichardt: Pompeji.)

dass ein terrassenartiger Übergang zu dem höher liegenden Forum sich ergab. Diese Lösung, abweichend von den bisherigen, wird durch Skizzen erläutert und sehr wahrscheinlich gemacht. Dass Treppen hier vom Forum hinabführten, haben auch frühere Wiederhersteller bereits erkannt, Weichardt stellt ihre Lage genauer fest. Die Säulenhalle des Forum schließt, Weichardt zufolge, hier mit einem Pfeiler ab, was wohl berechtigt erscheint.

Für die Wiederherstellung des Tempels auf dem Forum waren nur wenige Anhaltspunkte gegeben. Erhalten ist der Quaderunterbau von fünf Stufen, einige dorische Kapitelle und Säulentrommeln, endlich ein Wasserspeier und Bruchstücke der bemalten Rinnleiste aus Thon. Weichardt gelingt es, unter Zuhilfenahme gleichzeitiger sizilischer und anderer Tempel, den Bau wieder herzustellen. Darnach hatte der Tempel elf Säulen an der Langseite und merkwürdiger Weise sieben

Säulen an der Front. Diese ungleiche Säulenzahl der Tempelfront ist ja nicht ohne Beispiel, sie weist aber jedenfalls hier auf sehr weit zurückliegende Entstehung des Tempels hin. Weichardt erklärt sie aus dem ursprünglichen Holzbaustile, der in der Frontmitte einer Unterstützung des Architravs bedurfte, da gerade hier das den Dachfirst tragende horizontale Auflagerholz ruhte. In der Mitte vor der Tempelfront stand in der Kaiserzeit ein kleiner Bau, von dem der Unterbau noch erhalten ist und der wohl an Stelle eines älteren aus der Zeit der Tempelgründung stammenden trat. Dieser Unterbau vor der Frontmitte war hier erklärlich, da der Zugang zu der siebensäuligen Front ohnehin nicht in der Mittelaxe des Tempels genommen werden konnte. Weichardt vermutet in diesem älteren Bau einen Altar oder ein Grabmal; ersteres ist wahrscheinlicher. Tempelwird schwerlich eine Entscheidung getroffen werden können. Auffallend ist bei Weichardt das Profil des Echinus und die darunter angegebenen Ringe, ferner dass Weichardt auf einem Blatte den Säulenfuß auf einer kleinen Platte aufsitzen lässt, die auf anderer Aufnahme fehlt.

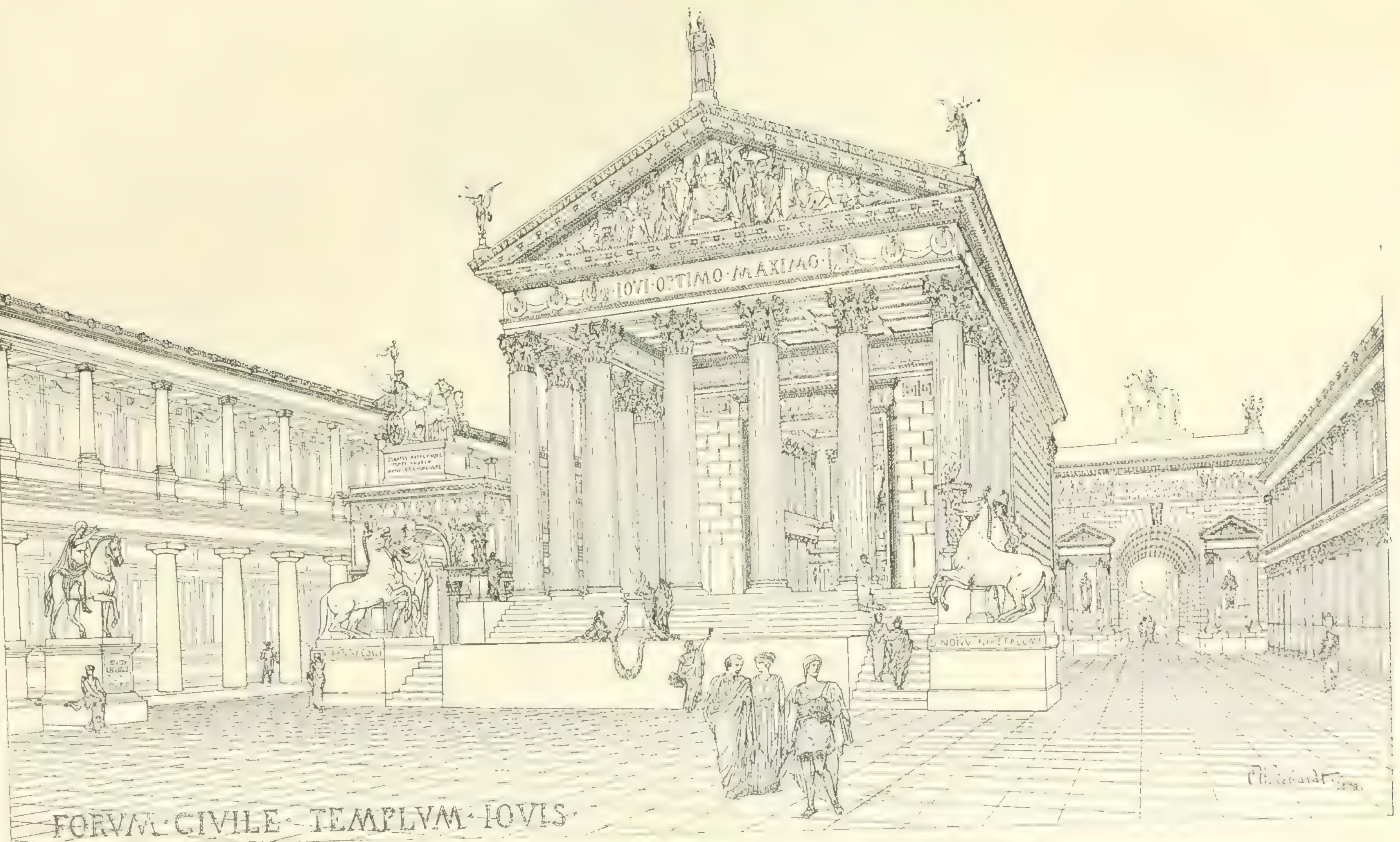
Das Forum triangulare war an zwei Dreieckseiten von dorischen Säulenhallen eingefasst, die noch aus vorrömischer Zeit stammten. An der Nordseite ist der Dreieckwinkel abgestumpft und jonische Säulen vorgelegt, die Weichardt als Proanos (richtiger wohl als Portikus) bezeichnet. Mit Recht hebt dann Weichardt den imposanten Eindruck hervor, den der durch diesen Portikus Eintretende empfangen musste. Beiderseits verdeckten die Säulengänge alle sonstigen Bauten. Nur der wuchtige dorische Tempel lag unmittelbar vor ihm,



Ruine des Jupiter-Tempels in Pompeji (s. die Rekonstruktion S. 201). (Aus dem Werke von C. Weichardt: Pompeji.)

stufen und Säulenschäfte bestanden aus Tuff, die Kapitelle aus Kalkstein, wie auch der Oberbau wohl aus verputztem Kalkstein errichtet war. Die Rinnleiste, zu deren Ergänzung das Geloerschatzhaus von Olympia und das Gebälk vom Tempel C in Selinunt herangezogen wird, scheint richtig so ergänzt zu sein, dass der Wasserspeier der Langseite des Tempels, die beiden anderen Bruchstücke aber der Traufrinne des Giebels angehören.

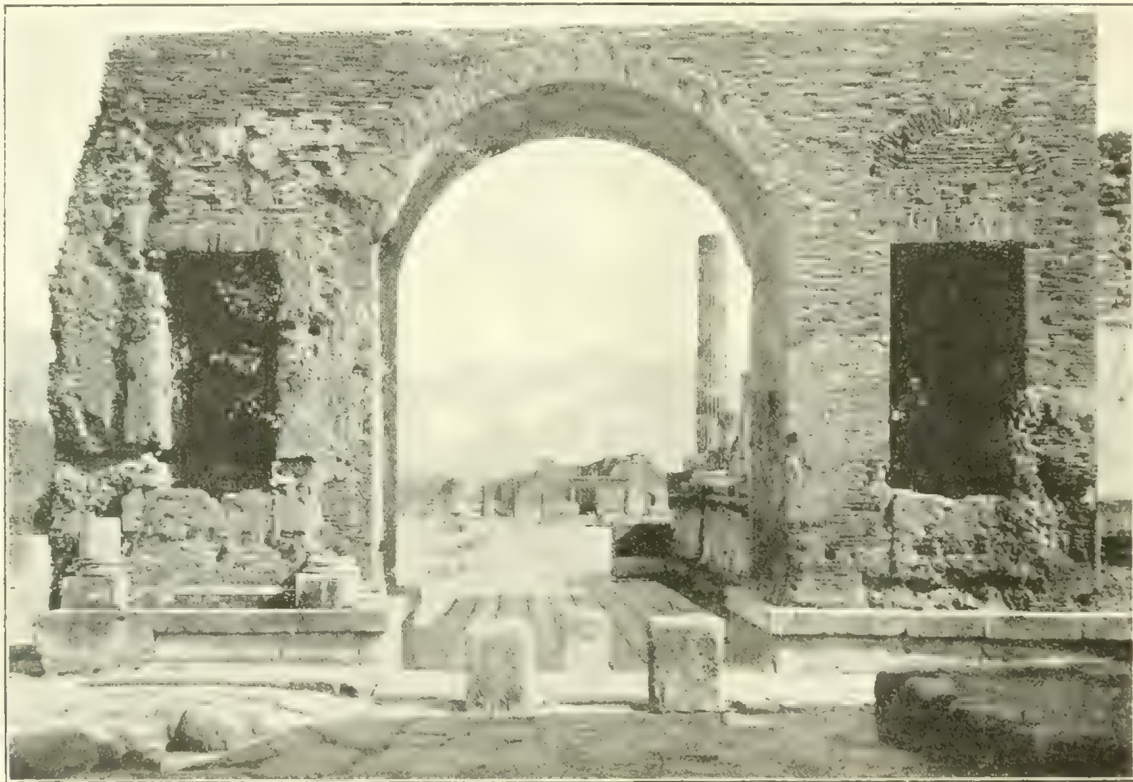
Mit diesen wenigen Hilfsmitteln stellt Weichardt das Bild des wuchtigen aber durch seine Bemalung lebhaft wirkenden alten Tempels uns wieder her. Er hat freilich schon in Zeiten der römischen Republik einem kleineren Tempelchen von geringerem Umfange weichen müssen, das sich auf den Fundamenten des älteren größeren Tempels erhoben. Ob hier, wie Nissen meint, wirklich die Venus pompejana verehrt wurde, darüber dahinter breitete sich das prächtige Panorama der Sarnus-Ebene mit dem Berghintergrund und dem funkelnden Meere aus. Moderne Baumeister hätten jedenfalls die Halle an allen drei Seiten umgeführt und so den wunderbaren Blick über die niedrige Burgmauer in die Ebene hinaus vernichtet. Weichardt hebt dann noch hervor, dass auf dem Forum keine strenge Achsensymmetrie herrscht, der Tempel zu keiner der Hallen parallel läuft, der kleine Bau vor dem Tempel nicht in der Tempelachse liegt und der davor liegende Rundtempel wiederum nach keiner dieser Achsen orientirt ist. Der erwähnte Rundbau vor der Tempelfront ist ein aus früher römischer Zeit stammender dorischer Bau, der über einem wohl von Alters her hier existirenden Brunnenschacht errichtet wurde, und der auf Grund alter Bruchstücke auch bezüglich des Architravs und Gesimses sich soweit wieder herstellen ließ, dass nur das Dach und



Weichardt's Rekonstruktion des Jupitertempels, der Triumphbogen und Forumshallen, Pompeji.

sein Schmuck Erfindung des Architekten bleibt. So ist der älteste Tempelraum Pompejis in seiner wundervollen Größe und Einfachheit inmitten der üppigen Landschaft und der farbenreichen Profanbauten und Tempel von Weichardt im Bilde wiedererrichtet, und was heute als etwas öde Stätte erscheint, ist wieder lebendig.

Weichardt wendet sich dann dem Apollotempel zu, den heute der von der Porta marina hereingeschleppte Fremdling zuerst zu betreten und in der Regel noch aufmerksam zu betrachten pflegt. Während der griechische Tempel frei auf dem Forum lag, tritt man hier durch ein Thor in den von Säulen umgebenen Hof, in dessen Hintergrund der Tempel mit korinthische Kapitelle angefügt. Mazois sah noch Reste dieser Verkleidung, die heute verschwunden ist und sich nur noch an den überarbeiteten Voluten der jonischen Kapitelle erkennen lässt. In der Rekonstruktion hat Weichardt in einer Zeichnung diesen jonischen Kapitellen nach allen vier Seiten die gleiche Form gegeben, während ja in der Regel je zwei Seiten gleichartig gebildet wurden. Leider ist nicht ersichtlich, wie weit diese Formengebung auf dem Originalbefund beruht. Aus der in ziemlicher Entfernung von der Säulenreihe im Plattenbelag des Hofes gearbeiteten Regenrinne schließt Weichardt mit Recht auf eine weitere Ausladung des Gesimses der Säulenhalle, die wohl durch



Ruine des Nerobogens. (Nordseite.

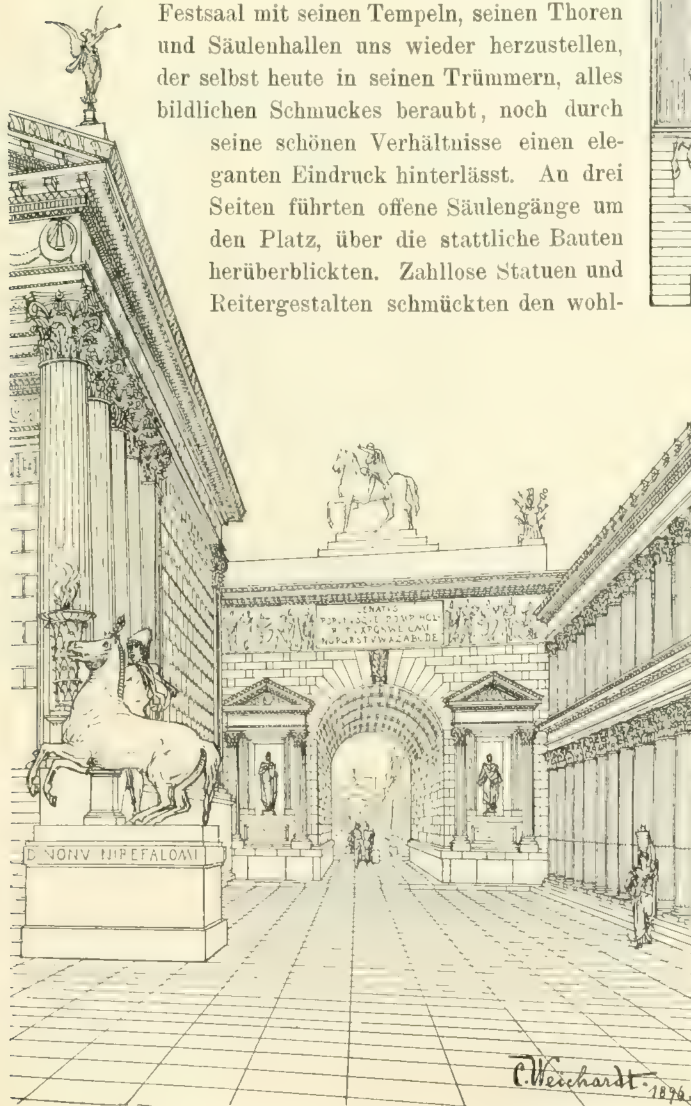
seiner Freitreppe liegt. Es wird zunächst die den Hof umgebende Säulenhalle mit ihren 48 Tuffsäulen rekonstruirt. Sie hat Wandlungen durchgemacht. In vorrömischer Zeit waren es jonische Säulen, über denen ein dorischer Triglyphenfries hinlief. Da der Architrav durch zwei Balken gebildet wurde, über denen Fries und Gesims aufgemauert waren, so ist von letzteren wenig erhalten. Dass eine zweite obere Säulenhalle darüberstand, lässt sich aber noch aus den Treppenanlagen in der hinteren Nordostecke des Tempelhofes, sowie aus den Standspuren von Säulenbasen auf der Oberfläche der Gesimsstücke nachweisen. Nach dem Erdbeben von 63 fiel wohl die obere Halle fort, in der unteren wurden die Säulen mit Stuck verkleidet und die Absicht, im Hofe vor den Säulen Statuen aufzustellen, bedingt war. Von diesen Statuen ist nur noch eine Herme an Ort und Stelle erhalten, die fünf übrigen aber im Museum zu Neapel nachweisbar, so dass die Halle mit ihrem Schmuck vollständig wiederhergestellt werden konnte. Der korinthische Tempel, den diese Halle umgiebt, zeigt die charakteristische italische Form der tiefen Vorhallen und kurzen Cella. Es war ein von 28 Säulen umgebener Peripteraltempel, zu dem eine breite Freitreppe von 14 Stufen hinaufführte. Vor der Treppe befand sich wie gewöhnlich im Freien der Altar, links von ihm auf einer Säule eine Sonnenuhr. Auf der rechts davon befindlichen Lavabasis vermutet Weichardt wohl mit Recht einen ehernen Opfertisch.

Die Säulen von Tuff waren mit Stuck verputzt und bemalt. Von Gesims und Dach ist nichts erhalten, doch konnte es unschwer nach analogen Bauten rekonstruirt werden. Im Inneren finden sich noch die große Basis der Apollostatue, zur linken der Omphalos und auf dem Mosaikfries des Fußbodens eine oskische Inschrift, welche die Weihung des Tempels an Apollo bezeugt. Die Cellawand war verputzt und bemalt. So waren Anhaltspunkte genug gegeben, um diesen reizenden kleineren Tempelhof wieder aufzubauen, der mit seiner kühlen Halle sich wie eine große Peristylanlage ausnimmt. Weichardt giebt eine sehr wirkungsvolle Durchsicht von der Osthalle zur Westhalle, die neben der Ansicht des heutigen Zustandes so recht geeignet ist, uns den Wert seiner Rekonstruktion vor Augen zu führen.

Die Ostseite des Apollotempels grenzt unmittelbar an den Hauptmarkt der Stadt Pompeji. Es mag ein Genuss für den Künstler gewesen sein, diesen prächtig wirkenden, vornehmen, weiten und offenen Festsaal mit seinen Tempeln, seinen Thoren und Säulenhallen uns wieder herzustellen, der selbst heute in seinen Trümmern, alles bildlichen Schmuckes beraubt, noch durch seine schönen Verhältnisse einen eleganten Eindruck hinterlässt. An drei Seiten führten offene Säulengänge um den Platz, über die stattliche Bauten herüberblickten. Zahllose Statuen und Reitergestalten schmückten den wohlgepflasterten Raum, der, nachdem aller Marktverkehr in die Nebengebäude verbannt war, den Eindruck einer herrlichen Festhalle unter offenem Himmel machen musste.



Rekonstruktion des sog. Nerobogens nach Rossini



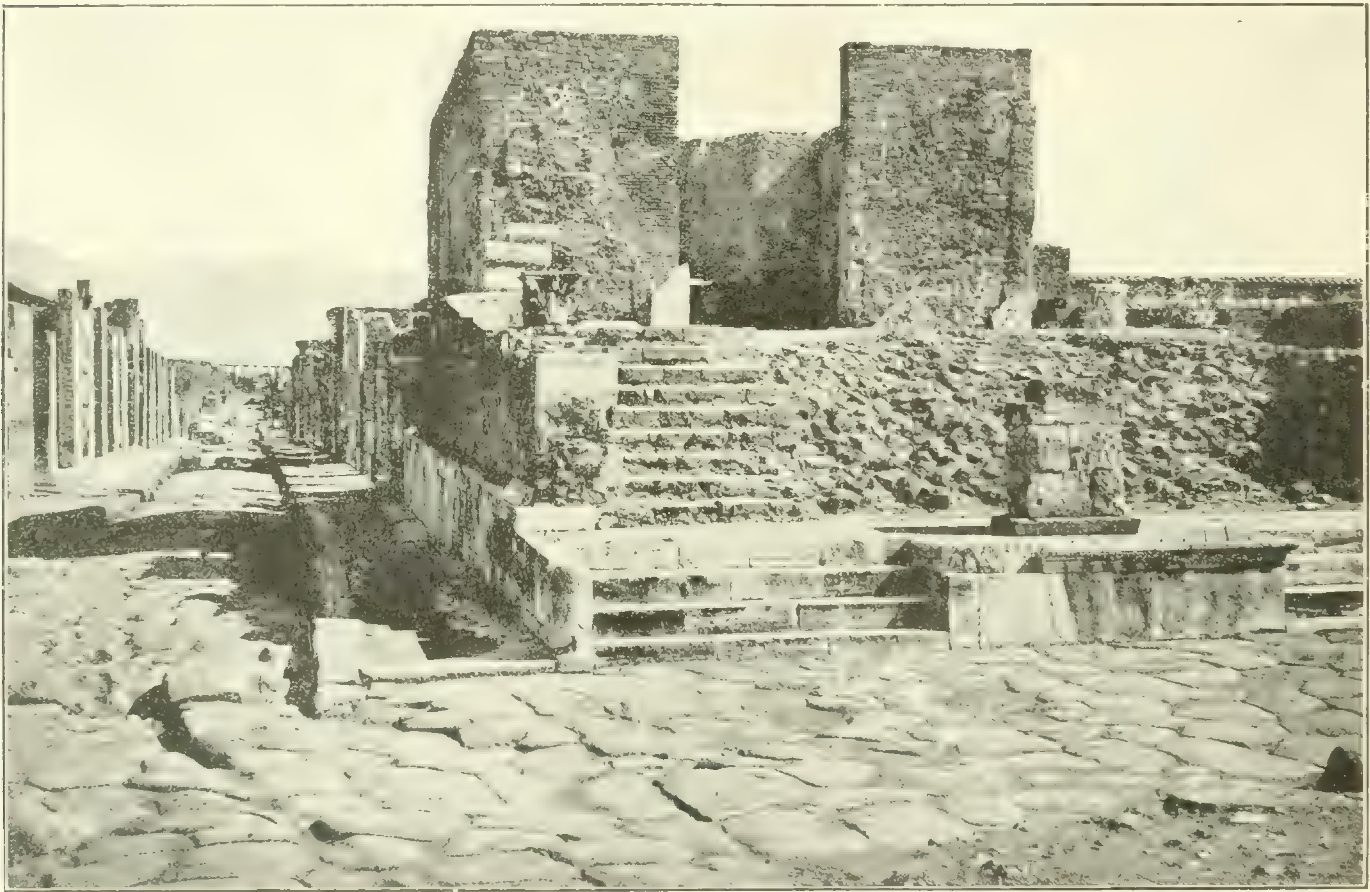
Rekonstruktion des Nerobogens nach Weichardt.

Die Säulenhallen hatten im Laufe der Zeit mehrfache Wandlungen erfahren. In älteren Zeiten waren es dorische Tuffsäulen, die, mit Stuck überzogen und bemalt, einen einfachen Architrav und Fries trugen. Im Beginne der Kaiserzeit wurde ein Neubau der Halle gleichfalls im dorischen Stile vorgenommen. Endlich kurz vor der Zerstörung begann man diese einfache Anlage vor dem östlich gelegenen Macellum umzubauen und zwar im korinthischen Stile.

Weichardt rekonstruirt einen Durchblick vom Inneren dieser prächtigen korinthischen Säulenhalle, die eine obere Säulenordnung, aber keine Zwischengeschossdecke trug, vorüber an der Tempelfront bis zur gegenüberliegenden Halle, der außerordentlich reizvoll in seiner Wirkung ist, da auch Statuen und die zwischen den oberen Säulen frei stehenden Weihegeräthe zur Belebung herangezogen sind. Der den Platz beherrschende Tempel war dem Jupiter geweiht, wie aus einer

Weiheinschrift hervorgeht. Es war ein korinthischer Tempel, in der Anlage wie der Apollotempel mit tiefer Vorhalle, aber nicht peripteral, d. h. ohne die umlaufende Säulenreihe um die Cella. Das Innere war durch zwei Säulenreihen in ein breites Mittelschiff und zwei schmale Seitenschiffe geteilt. Der hohe Sockelbau für die Götterbilder ist in der Cella heute noch erhalten. Der Front war zunächst ein breites Podium vorgelegt, zu dem zwei Seitentreppen hinaufführten und das den Altar trug; von ihm führte eine Freitreppe zur Tempelvorhalle. Auch hier fehlt von Gebälk und Giebel jede Spur, nur Öffnungen besaßen, das nötige Licht zuzuführen, darf wohl nicht ohne weiteres eine Hypäthralanlage vermutet werden.

Den nordöstlichen Abschluss des Forum bildete der stattliche sogenannte Triumphbogen des Nero, der allerdings fälschlich auf Grund einer Inschrift dem Kaiser Nero zugeschrieben wurde, was Mau widerlegt hat. Die Wiederherstellung diese Triumphbogens haben bereits Mazois und Rossini versucht. Hier giebt Weichardt eine sehr interessante, davon abweichende Lösung, die aber durchaus das Richtige zu treffen scheint, da sie



Ruine des Tempels der Fortuna Augusta. Rekonstruktion s. den Lichtdruck am Schluss des Heftes.)

von den Säulen sind Reste erhalten; doch war der Bau, soweit erhalten, verputzt, also auch bemalt. Für seine Rekonstruktion hat Weichardt angenommen, dass er nach 63 wieder aufgebaut wurde, so dass er neben dem korinthischen Teile der Säulenhalle auf der Zeichnung dargestellt werden durfte. Ob der Tempel, wie Weichardt annimmt, eine Hypäthralanlage besaß, ist nicht zu entscheiden, hat aber nach den neueren Untersuchungen über derartige Anlagen nicht viel Wahrscheinlichkeit für sich. Die mächtige von Weichardt dargestellte Thür würde übrigens hinreichende Beleuchtung für die Zwecke, denen die Cella geweiht war, ergeben haben, und nur um den Kellerräumen, die nach dem Cellafußboden hin auf genauer Beachtung der erhaltenen Reste beruht, und weniger einem allgemeinen Bogenschema folgt. Erhalten ist der Backsteinmauerkern, zwischen zwei breiten Pfeilern eine überwölbte Durchfahrt (Abb. S. 202). In den Pfeilern sind rechteckige Nischen ausgetieft. Von der Marmorbekleidung sind an der Nordseite, außer einem kräftigen Sockel, Reste zweier Marmorsäulen erhalten, welche die linke Nische flankiren; zwischen ihnen ein Sockelglied, rechts von der Säulenbasis ein niederer Pilasterfuß, der zu dem die Durchfahrt rahmenden Pilaster gehörte. Mazois sah noch die Reste des Pilasterkapitells und der Bogenumrahmung und zeichnete sie. Die Nischen nach der Forumseite enthielten wohl



Verkleinerung aus dem Werke von C. WEICHARDT, Pompei

Lichtdruck von SINSEL & Co. in Leipzig

Der Tempel der Fortuna Augusta und seine Umgebung.

Statuen, nach der anderen Seite Brunnenanlagen, wie aus vorgefundenen Leitungsröhren hervorgeht.

Mit diesen Mitteln rekonstruiren Mazois und Rossini den Triumphbogen ähnlich dem Titusbogen (Abb. S. 203).

Die Säulenreste aber lassen, wie Weichardt nachweist, nach ihren Abmessungen sich höchstens zur Umrahmung der Nischen, resp. als Träger des Sturzes über der Nische verwenden, nicht als Träger eines über dem Bogen durchlaufenden Gesimses, selbst nicht in der von Mazois gewählten Lösung. Den Bogen trugen die die Durchfahrt flankirenden Pilaster.

Eine ähnliche Disposition finden wir an der Porta maggiore in Rom. Diese Rekonstruktion dürfte im Prinzip das Richtige treffen. Ebensowenig ist gegen die Annahme einer ursprünglich vorhanden gewesenen hohen Attika mit Inschrifttafel und einer Basis für die Reiterstatue einzuwenden. Die neben der Inschrifttafel angebrachten Reliefs wie die Eckkrönungen der Attika sind natürliche, aber frei beigefügte Ergänzungen (Abb. S. 203).

Sodann unterzieht Weichardt das Relief im Hause des L. Cäcilius Jucundus einer Kritik. In diesem Hause befindet sich an einem Larenaltare ein Marmorrelief, das die heutigen Ciceroni als eine Darstellung des Jupitertempels und seiner Umgebung auslegen. Zunächst ist das Relief so flüchtig und dilettantisch gearbeitet, dass vielleicht überhaupt nicht an eine Darstellung eines bestimmten Gebäudes in Pompeji dabei zu denken ist. Hat aber der Bildhauer ein solches vor Augen gehabt, dann gewiss nicht die sechssäulige Front des Jupitertempels, sondern, wie Weichardt nachweist, den nahen Tempel der Fortuna Augusti, neben dem sich gleichfalls ein Triumphbogen findet. Überraschend ist die Nebeneinanderstellung einer Rekonstruktion jenes Fortunatempels durch Gell mit diesem Reliefbilde. Gell kannte das Relief noch nicht, kann also seine Rekonstruktion nicht im Anschluss an dasselbe gemacht haben. Trotzdem ist die Ähnlichkeit zwischen beiden auffallend.

Vermutlich darf aber das Relief überhaupt nicht für die Rekonstruktion eines bestimmten Tempels verwandt werden, da es, wie die Säulendarstellung ausweist, vollständig frei gebildet ist.

An der Ostseite des Forum befindet sich in einem Hofe der früher fälschlich als Merkurtempel bezeichnete Tempel des Vespasianus. Wie Mau nachweist ist er erst nach 63 erbaut und war 79, wenigstens in der Hofdekoration, noch nicht vollendet. Der Eintritt zum Hofe erfolgt durch eine Säulenhalle an der Eingangsseite, von der ein Gesimsstück und Säulenreste erhalten sind. Die drei übrigen Seiten des Vorhofes zeigen keine Säulenhallen, sondern einfach architektonisch dekorirte Wände, an denen der Wechsel des dreieckigen und des Flachbogengiebels auffällt. Diese Wände waren bemalt. Vor dem Tempel befindet sich der bekannte, wohlerhaltene Altar mit den Marmorreliefs, die auf der Vorderseite die Darstellung eines Opfers vor dem Vespasian-Tempel geben; ein Podest ist dem Tempel vorgelegt, zu dem von den Seiten des Tempels her beiderseits neun Stufen hinaufführen. Mazois giebt die Zeichnung von zwei Bruchstücken, einem friesartigen Stücke mit Akanthus-Rankenband und einem Pilasterkapitell mit Delphinen und Rudern. Mazois benutzt die Friesstücke zur Rekonstruktion des Tempelfrieses. Weichardt hat die Originalstücke der Zeichnung im Museum zu Neapel wieder entdeckt und dabei die merkwürdige Bemerkung gemacht, dass das angebliche Friesstück in Wirklichkeit ein Teil der Brüstungsmauer des Podiums ist, so dass er dieses Podium korrekt wiederherstellen konnte. Vom Cellabau ist wenig erhalten, doch lässt sich aus der Stärke des Sockels der Eckpilaster schließen, dass diese mit 15 cm starken Marmorplatten bekleidet waren. So ist dieser Tempel mit seinen einfachen Hofwänden und sehr schlichten Anlagen zwar neben dem prachtvollen Jupitertempel bescheiden, aber der Eindruck des farbenstrahlenden Baues in dem engen Hofe, so ganz abweichend von dem, was die hellenische Kunst mit ihren säulenumgebenen Tempeln anstrebte, ist doch eigenartig und wirkungsvoll, wie aus der Rekonstruktion auf Weichardt's Tafeln hervorgeht. Ja, in seiner Weise muss er einst, trotz beschränkter Verhältnisse, überraschend gewirkt haben. Die kleinen Verschiebungen, welche durch die nicht genau rechtwinklige Form des Grundstücks sich ergaben, verliehen ihm noch einen besonderen malerischen Reiz, und nirgends so, wie hier, bedauert man, dass es Weichardt nicht möglich war, seine interessante Rekonstruktion auch farbig zu reproduziren.

An malerischer Wirkung übertraf den Vespasiantempel wohl noch der Isistempel, der freilich dem strenger urteilenden Auge des Architekten durch seine Willkür und Maßlosigkeit in Architektur und Ornamentirung etwas unsympathisch sein muss, eine Empfindung, die sich auch in Weichardt's Ausführungen spiegelt. Andrerseits ist diese Freiheit, diese stark malerische Anlage doch erheiternd und bei einem antiken Bau doppelt anziehend. Dazu kommt, dass gerade der Isistempel verhältnismäßig gut erhalten ist, obwohl er nach 63 auf Kosten eines Knaben sichtlich eilfertig und weniger solid von Neuem aufgebaut wurde.

Die unorganisch der Cellawand angegliederten kleinen Ädikulen, der nach Weichardt's Annahme das Giebeldach der Vorhalle überragende Cellabau, das kleine bunte Purgatorium im Hofe, gaben dem Tempel einen etwas fremdländischen Charakter. Ebenso der unmittelbar auf den Säulen auflagernde ornamentirte Fries. Das Vollbild bei Weichardt ist mit einer kleinen novellistischen Scene staffirt, offenbar die Opfergabe des 6 jährigen Stifters unter Assistenz seiner Eltern darstellend.

Zu der bei dem Tempel gefundenen Isisstatue sei bemerkt, dass sie wohl nicht, wie Weichardt annimmt, auf Bekleidung mit Mantel berechnet war, da ja das

dargestellte Kostüm annähernd der ägyptischen Isistracht entspricht, und der hier absichtlich archaisirende Künstler (vgl. das Auftreten mit gleichen Sohlen) doch wohl die ägyptischen Originalstatuen nachahmen wollte.

Der Tempel der Fortuna Augusti weicht von den früheren darin ab, dass er frei auf dem Eckgrundstück an einer der belebtesten Straßenkreuzungen lag, nicht in einem Hofe.

Auch hier ist leider wenig erhalten, und die Rekonstruktion wurde damit schwierig. Der Tempel hatte wieder eine Cella mit vorgelegter tiefer Säulenhalle. Die jetzt an der Thür vermauerten Pilasterreste verweist Weichardt mit Recht an die Ecken der Cellavorderwand. Da Architrav, Fries und Giebel fehlen, so musste hier frei ergänzt werden.

Nahe dem Fortunatempel liegt zur Linken ein kleiner Triumphbogen, den Weichardt, da außer dem Sockelfuß und der Andeutung zweier Wasserbecken Schmuckreste nicht erhalten, frei nach dem Bogen rekonstruirt. der auf dem oben erwähnten Relief des L. Cäc. Jucundus sich findet. Als sicher darf wohl die Krönung dieses Bogens durch die Reiterstatue des Neapler Museums gelten, die als Nero oder Caligula bezeichnet wird, von der aber Weichardt nachweist, dass sie jedenfalls keinen dieser beiden, eher noch Claudius darstellt.

Der Fortunatempel lag frei an der Kreuzung zweier der belebtesten und vornehmsten Straßen. So interessant die malerischen Einblicke in die Höfe des Apollo und Vespasiantempels, so feierlich der Blick auf das Forum, so fesselnd ist das Bild, welches Weichardt von diesem Tempel, seiner Umgebung, von dem Anblicke entwirft, den er einst in seiner begünstigten Lage geboten. Wer die Trümmer durchforscht, geht wohl meist mit dem Gefühl davon, dass diese Tempel, abgesehen vom griechischen und Isistempel, sich allzusehr gleichen. Stets die gleiche fast quadratische Cella, die tiefe Säulenvorhalle, die Freitreppe vorgelagert. Erst aus Weichardt's Buche erkennen wir, wie mannigfaltig einst durch Lage und Umgebung die scheinbar monoton sich wiederholenden Anlagen waren, gewinnen wir das rechte Verständnis für die Kunst der Architekten von Pompeji, deren Werke uns ein nachgeborener Kollege hier mit glücklichem Verständnis und gutem Geschmacke anschaulich macht.

Der letzte der Tempel von Pompeji ist der, offiziell Äskulaptempel genannte, der dem Jupiter, in der letzten Zeit wohl provisorisch der kapitolinischen Göttertrias geweiht war. Stark zerstört, lässt er sich nur vermutungsweise wieder herstellen. Weichardt tritt für eine Anordnung der Säulen der Vorhalle ein, wonach, wie beim griechischem Tempel vom Forum triangulare, hier in der Front eine unpaarige Säulenreihe gestanden habe, und unterstützt diese Hypothese recht gut. Jedenfalls wird man diese wieder auferstandenen Tempel in Weichardt's anziehenden Bildern nicht betrachten können, ohne zur Erkenntnis zu kommen, wie ein fachmännischer Bericht uns über diese Trümmerwelt, ihre einstigen Reize und Schönheiten, ganz anders Aufschluss giebt, als alles Umherwandern in jener toten Welt. Es wäre dringend zu wünschen, dass der Künstler die nötige Teilnahme und Unterstützung findet, um das mit so großen persönlichen Opfern begonnene Werk fortführen zu können.

Wie aus dem Vorstehenden ersichtlich, handelt es sich nicht um Herstellung gefälliger Bilder, wie sie ein phantasievoller Maler etwa schafft. Neben die Rekonstruktion stellt Weichardt stets eine Originalaufnahme des heutigen Zustandes, vom gleichen Punkte aus aufgenommen, unter Beifügung der nachweisbaren Details.

Mit großer Gewissenhaftigkeit jeden, auch den kleinsten erhaltenen Rest prüfend, schafft er, immer dem urkundlichen Material folgend, soweit sich eben solches eruiren ließ, seine Wiederherstellungen. Neben dem wissenschaftlichen Werte dieser Arbeiten muss aber nochmals der hervorragend künstlerische Wert hier hervorgehoben werden, der gerade für ein weiteres Publikum so wesentlich erscheint, namentlich wenn dabei die Gewissheit gegeben ist, dass alle Forschungsresultate berücksichtigt wurden. Mag auch der archäologische Forscher, dem es auf prompte Zusammenfassung der Hauptresultate ankommt, hier und da eine etwas strengere Gruppirung des Textes wünschen, so wird allen übrigen Lesern gerade das Behagen, mit dem Weichardt überall auch von seinen persönlichen Eindrücken und Arbeiten im Text berichtet, angenehm die sachliche Erörterung beleben.

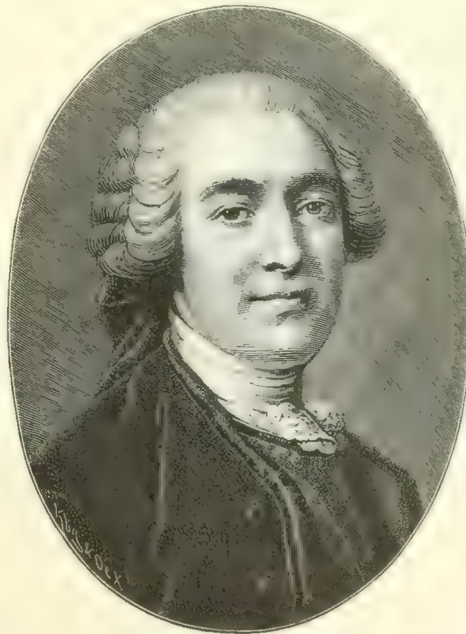
Für den zu erwartenden II. Teil wäre vielleicht zu bemerken, dass gelegentlich noch ein etwas ausführlicheres Citiren der Belegstellen erwünscht wäre. Doch sind das Dinge, die den eigentlichen Wert des Buches in keiner Weise berühren. Dafür muss hervorgehoben werden, dass die Liebe und Sorgfalt, die der Verfasser auf seine Arbeit verwendet, auch in der äußeren Gestaltung auf das glänzendste zu Tage treten, dass diesem im Selbstverlag erschienenen Buche eine Ausstattung zu teil wurde, die sonst in solchen Fällen nicht üblich. Auch hier konnte der künstlerische Geschmack des Autors nichts Halbes dulden, und so hat er neben bildlichen Darstellungen nach seinen Zeichnungen auch Originalphotographieen und Aufnahmen nach früheren Publikationen so reichlich gegeben, dass jedes seiner Worte nach allen Richtungen hin erläutert wird und für die Art, wie kunstgeschichtliche Mitteilungen dem Publikum anschaulich zu machen sind, dieses Werk als mustergültig bezeichnet werden kann. Er scheut keine Mühe, um durch Grundrissskizzen, Situationspläne, durch Nebeneinanderstellung des heutigen und des früheren Zustandes den Leser an seiner Arbeit lebendigen Anteil nehmen zu lassen. Was er im Original vor Augen hatte, wird hier gegeben, und selbst wo er Hypothesen aufzustellen gezwungen war, ist jeder in der Lage,

mitarbeitend die Leistung zu kontrolliren und eventuell eigene Anschauungen auf Grund des reichhaltigen Materials sich zu bilden. Gerade in Hinsicht auf das Darstellungsmaterial operirt er im modernsten Sinne streng wissenschaftlich, indem er seine gesamten Arbeitsmittel klar vor Augen stellt und jedem Gelegenheit zur Nachprüfung damit giebt. So verschwenderisch in bildlichen Darstellungen konnte nur ein Künstler vorgehen, der gar nicht abhängig von den Wünschen einer Verlagsbuchhandlung war, gar keine Rücksicht auf die Kalkulation und auf den Gewinn zu nehmen hatte, sondern nur von dem einen Gedanken erfüllt war, das, was ihn durch lange Jahre hindurch auf das intimste beschäftigt, ihn interessirt und begeistert hatte, anderen mitzuteilen und sie so zu Genossen seiner Studien zu machen. Diese Freude an seiner Schöpfung lässt der Autor überall uns spüren, und sie macht das Buch zu einem ganz besonders sympathischen. *M. SCHMID.*

BÜCHERSCHAU.

M. Schubart, *Goethe's Königslieutenant* (François de Théas Comte de Thoranc). München, 1896. F. Bruckmann A.-G.

Wie stark Goethe's eigene Kunstproduktion erfüllt ist von Nachklängen an die Künstler, welche im Frankfurter Vaterhause thätig waren, das ist bekannt. Jeder Beitrag zur Geschichte dieser Epoche aus Goethe's Leben ist willkommen, sowohl dem Goetheforscher als auch dem Kunsthistoriker, der jener Periode deutscher Kunst sein Augenmerk zuwendet. Schubart, in seinem Buche über Goethe's Königslieutenant, bringt nicht nur eine aus reichen Quellen geschöpfte, korrekte Schilderung dieser interessanten Persönlichkeit. Er stellt nicht nur fest, dass er Thoranc zu schreiben ist, statt nach Goethe's Vorgang Thorane. Schubart weist vor allem nach, dass diejenigen Bilder, welche Graf Thoranc bei den im Hause des Rat Goethe beschäftigten Künstlern bestellte, heute noch vorhanden sind. Er fand sie in Grasse in der Provence, zum Teil noch an Ort und Stelle, zum Teil auf Schloss Mouans, bei den Erben des Königslieutenants. Schubart giebt neben einer Beschreibung der in Grasse befindlichen Bilder gute Heliogravüren eines Cyklus aus Joseph's Geschichte, den er für seine Sammlung in Grasse erwerben konnte. Es sind das diejenigen Bilder, die offenbar der junge Goethe selbst in Vorschlag gebracht hatte (vgl. Wahrheit und Dichtung, Buch III). Als Künstler derselben vermutet Schubart den Landschafter Trautmann, doch leugnet er nicht eine gelegentliche Mitarbeit von Seekatz. Des weiteren bringt Schubart Lichtdrucke einiger Bilder jener Frankfurter Künstler aus seinem Privatbesitz, darunter die interessante Landschaft Schütz d. ä., auf der als Staffage Frau Rat und der Maler dargestellt scheinen. Vorstehende kurze Angabe genügt, um die Reichhaltigkeit und die kunstgeschichtliche Bedeutung der Schubart'schen Publikation anzudeuten. Die Wiederentdeckung der Thoranc'schen Sammlung, die Erforschung des Lebens und der Schicksale dieses originellen Kunstfreundes, die mannigfachen Beiträge zur Geschichte jenes Frankfurt-Darmstädter Künstlerkreises sichern an sich dem Buche vollen Wert, das andrerseits als Kommentar zum dritten Buche von Goethe's Wahrheit und Dichtung noch eine höhere, weit über die Grenzen der Kunstforschung hinausgehende Bedeutung besitzt. Dabei ist es höchst anziehend geschrieben, sehr geschmackvoll ausgestattet und gebunden und vor allem in wundervollen ruhigen und das Auge erquickenden Typen gedruckt. *M. SCH.*



François de Théas Comte de Thoranc.
(Aus dem Werke von M. SCHUBART, Goethe's Königslieutenant. München 1896. F. Bruckmann A.-G.

R. Neumann, Architektonische Betrachtungen eines deutschen Baumeisters mit besonderer Beziehung auf deutsches Wesen in deutscher Baukunst. Berlin, 1896, Ernst & Sohn. 8°. 328 S.

Das Buch zerfällt in zwei Teile, deren erster einen Abriss der Architekturgeschichte von den Urzeiten bis zur Gegenwart giebt, der mit dem zweiten Teile nur in lockerem Zusammenhange steht. Da diese kurze Baugeschichte auf Quellenangaben verzichtet, Abbildungen nicht enthält und ziemlich wahllos bald geographische, bald kulturgeschichtliche Betrachtungen mit Exkursen über Bauformenlehre mengt, so kann auf eine nähere Besprechung hier verzichtet werden. Bemerkt sei nur, dass sie stellenweise durch kühne Hypothesen von den sonst herrschenden Anschauungen abweicht, daneben aber auch durch technische Erörterungen manche Anregung bietet. Der zweite Abschnitt behandelt die Bestrebungen der Gegenwart, z. B. den Putzbau, die Renommirbauten, den „Naturalstil" etc., die einer stellenweise etwas einseitigen, aber auch viele richtige Beobachtungen enthaltenden Kritik unterworfen werden. Er schließt diesen Abschnitt mit den Worten: „Ein Neues, Eigenartiges, Bedeutsames zu gestalten, wenigstens den Samen auszustreuen, aus dem ein stolzer, hoher, weitschattender, alles Gewesene überragender, in unvergleichlicher Schönheit prangender Fruchtbaum einer neuen Kunst erwachsen kann, das ist das ungestillte, täglich von neuem erwachende Sehnen der Besten unserer Zeit. Gegenstand unserer ferneren Betrachtungen möge es sein, zu prüfen, was zu thun ist, um zu diesem Ziele zu gelangen."

Nach der zum Teil ganz berechtigten scharfen Kritik, welche der Verfasser an der neueren Architektur geübt, ist man begierig, seine Ratschläge für die Zukunft zu vernehmen. Er verlangt einen gesteigerten, auf tieferer Naturanschauung ruhenden Idealismus unter Wahrung der nationalen Eigenart für die deutsche Baukunst der Zukunft, sagt ferner „soll die deutsche Kunst wahrhaft deutschen Geist atmen, so muss im Künstler das Wesen des deutschen Geistes lebendig sein.“ Neumann giebt denn auch gleich die „Eigentümlichkeiten des deutschen Volkscharakters an, soweit sie auf die Kunstgestaltung Einfluss erlangen“: 1) Vorwiegen des Gedankeninhaltes über das Formale, 2) Wahrheit, Vermeiden alles falschen Scheines, 3) Hervortreten der Individualität, 4) Das lebhafte Naturgefühl, der Sinn für das Malerische, 5) Wohlwollende Anerkennung fremder Eigenart, 6) Strenge Beurteilung der eigenen Vorzüge. — Mir scheint, er ist freigebig im Nachweis deutscher Nationalcharakterzüge. Ob aber nicht einige derselben auch bei anderen Völkern sich finden? Ob z. B. der Sinn für das Malerische gerade den Deutschen besonders eigentümlich ist? Auf die Baukunst angewandt, dürften die Eigentümlichkeiten wohl heute internationaler Besitz der Architektenwelt sein. Vermeiden alles falschen Scheines, Hervorheben der Individualität, naturalistische und malerische Ausbildung, Berücksichtigung auch fremder Schulen und älterer Vorbilder, ist doch das Ziel aller besseren Architekten. Mir scheint, das etwas gesuchte Hineinziehen des „nationalen“ Gedankens, so wie er hier durch Dick und Dünn gezerrt wird, schädigt die Klarheit der Darstellung. Was Neumann von berechtigten Forderungen an den Baustil der Zukunft aufstellt, das ist, so viel ich sehen kann, eben das, was die moderne Architektur seit einem Jahrzehnt anstrebt, freie, aber sinngemäße Verwendung der überlieferten Stilformen, Entwicklung der Form gemäß dem Material und struktiven Zweck, solides, zweckgemäßes, sinnvolles Bauen. Aber gerade den modernen, englischen Stil, der diesen Forderungen so sehr entspricht, den bekämpft Neumann, nur weil er englisch, und angeblich für uns gar nicht passend sei. Warum nicht? So ist man denn über den Baustil der Zukunft am Schlusse des Buches ebenso klar wie zuvor. Der Autor sagt selbst, „wie die Architektur der Folgezeit sich gestalten wird, wer mag es wissen!“ Am Schlusse steht übrigens noch eine ganz hübsche Zusammenstellung desjenigen, was an den einzelnen historischen Baustilen sich als besonders lebenskräftig und wirkungsvoll erwiesen hat, wobei Neumann allerdings die romanischen, aus dem Mauerkörper herausgeschnittenen, mit ihrer Umrahmung nicht auf der Mauerfläche aufliegenden Fenster rühmt, auf der nächsten Seite (310) aber bemerkt, dass sie bei der geringen Mauerstärke moderner Bauten kaum verwendbar seien. Gegen die allzu üppigen Formen der Spätgotik erklärt er sich (311), aber ohne Erfolg, wie man aus den Bauten der letzten Jahre sieht. Somit enthält das Buch neben manchem Interessanten leider auch einen Ballast nicht ganz geklärter Ideen, die durch die wortverschwendende Schreibweise nicht gerade klarer werden.

M. Sch.



Landschaft von Schütz d. ä. (Aus dem Werke von M. SCHUBART, Goethes Königslieutenant. München 1896. F. Bruckmann A.-G.

Hausschatz moderner Kunst. Heft 1. 3 M. Wien. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Dem Zuge der Zeit folgend, die Werke der Kunst in die breitesten Schichten zu tragen, hat auch die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien, sich entschlossen, ein Sammelwerk moderner Gemälde zu veröffentlichen. Sie ist in der Lage, aus ihren zahlreichen Publikationen eine große Anzahl Blätter zu entnehmen, die für das große Publikum Interesse haben; denn unmittelbarer und verständlicher als die Kunstwerke der Vergangenheit sprechen die der Gegenwart zu uns. Entgegen dem Verfahren anderer Unternehmungen, die Originale auf photomechanischem Wege zu reproduziren, sind hier Stich und Radirung gewählt worden, um an der Hand hervorragender Künstler die Schöpfungen der Meister der Farbe in die einfachen Kontraste von Schwarz und Weiß umzusetzen. Der Preis ist gegenüber dem Gebotenen mäßig, für 3 M. erhält man fünf Blatt vortrefflicher Radirungen. Das soeben ausgegebene erste Heft enthält: A. Böcklin, Villa am Meer, Radirung von W. Hecht; H. Kauffmann, Verliebt, Radirung von H. Bürkner; Fr. A. von Kaulbach, Ein Maitag, Radirung von W. Unger; E. Grützner, Klosterschäfflerei, Radirung von C. Vaditz; F. von Uhde, Auf dem Heimweg, Radirung von W. Unger. Für die Folge sind in Aussicht genommen Werke von Schindler, Kuehl, Volkhardt, Max, Schönleber, Salentin, Feuerbach, Böcklin, Schwind, Eckenbrecher, Defregger, Wollroider, Kröner, Schirmer, Steinle, Waldmüller, Bode, Liebermann u. a. m.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

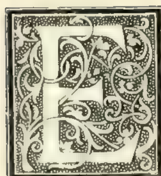




Birken im Moos von L. DILL.

LUDWIG DILL.

VON *PAUL SCHULTZE-NAUMBURG.*



ES giebt heute in Deutschland unter den Malern jüngerer Schule eine recht große Anzahl tüchtiger Landschafter; respektable Leute, die viel können, ihre Bilder mit gutem Studium des Lichts faustfertig heruntermalen und ganz ohne Zweifel ihr Handwerk gut verstehen.

Sieht man aber genau zu, wieviel Künstler unter diesen Malern stecken, dann kommt man auf eine recht, recht viel geringere Zahl. Dill gehört unter die letzteren. Dill ist Maler und Künstler. Und was für ein Maler: ein bravourhafter Könner, dem der künstlerische Ausdruck angeboren zu sein scheint, und der diese Gabe in rastlosem Werben vor der Natur zu einer Herrschaft über seine Mittel hat wachsen lassen, die seinesgleichen sucht. Aber das ist es nicht, was ihn so hochstellt. Sondern einmal, dass er ein Poet ist, der es versteht, seine Gebilde zu beseelen, gegen die gehalten so manche „guten Bilder“ wie flotte Berichterstattungen über die Natur aussehen. Und zum zweiten, dass er wie wenig andere dem gerecht wird, was der Zweck des Bildes ist: dass er farbige Flächen schafft, die in ihrer starken und doch diskreten Tönung wirklich auch zum Schmuck eines vornehmen Innenraums dienen, nicht bloß in Galerieen als tote Proben eines großen Könnens aufbewahrt werden können. Dill schafft harmonische Kunstwerke.

Ludwig Dill wurde im Jahre 1848 am 2. Februar in Gernsbach in Baden als Sohn des Amtsrichters Dill geboren. In Durlach bei Karlsruhe verlebte er seine Kinderzeit und kam mit 14 Jahren nach Stuttgart, wo er das Gymnasium durchmachte, um dann Architekt zu werden. Nach einigen Semestern, die er auf dem Polytechnikum verbrachte, brach der deutsch-französische

Krieg aus, den Dill als Sekondelieutenant im Werderschen Korps mitmachte. Glücklich zurückgekehrt, beschloss er, seiner langgehegten Neigung zu folgen und sich ganz der Malerei zu widmen. Im Jahre 1872 bezog er die Akademie in München, vertauschte sie aber ein Jahr darauf gern mit einem Aufenthalt in Italien, um dort im Auftrage der Engelhorn'schen Verlagsanstalt eine Serie von Illustrationen für das bekannte Prachtwerk „Italien" zu schaffen. Von da ab bildete er sich als Autodidakt weiter, indem er zuerst die strengsten und intimsten Zeichenstudien nach der Natur machte, wobei ihm seine frühere Thätigkeit als Architekt insofern zu Hilfe kam, als es ihn auf eine große Korrektheit hinwies, die er auch nie wieder einbüßte, wenn ihn auch seine angeborene Begabung davor bewahrte, dieser Korrektheit etwa seine malerische Verve zu opfern. Noch heute hat er Mappen über Mappen der detaillirtesten Studien aufzuweisen, die er damals in allen Winkeln Italiens machte — Landschaften, Architekturen, figürliche Studien und Tiere. Zum Malen kam er noch wenig und da hauptsächlich zum Aquarell; doch folgte er dem Triebe eines guten Geschmackes, als er hunderte von pompejanischen Wandmalereien in Wasserfarben kopirte, da deren harmonischer Farbenaccord ihn mehr entzückte, als die bunten Veduten, die um ihn herum entstanden, und er bei jenen eine höher stehende Farbenanschauung zu finden glaubte, als hier.

Skizze von L. Dill.

Ludwig Dill.
Nach einer Pastellstudie von Ernestine Schultze-Naumburg.

Doch vernachlässigte er dabei nicht die Natur. Beständig auf Reisen, die nur ein kurzer Aufenthalt in München unterbrach, erwarb er sich eine ungemeine Routine im raschen Beobachten und Schaffen. In Chioggia lernte er Schönleber kennen, der nicht ohne großen Einfluss auf ihn war. Mit den Bildern, die er damals, so um die Jahre 77 und 78, von den Lagunen und Kanälen Venedigs zu malen begann, hat er sich rasch bekannt gemacht und sich den Namen des Marinemalers Dill, den er heute wenn nun auch fälschlich noch trägt, erworben.

Dill's Kunstschaffen scheidet sich nämlich in zwei große Perioden: die italienische und die deutsche — dort des Meeres und hier des heimischen Landes. Mich deucht, dass sich in der zweiten der Künstler noch freier, noch persönlicher giebt, als in der ersten. Es ist zwar nicht schwer zu erkennen: auch Dill's italienische Landschaften haben ein ganz persönliches, ganz deutsches Gepräge; diese innige Schlichtheit, diese leise Melancholie jener Dämmerungslandschaften ist ganz deutsch. Es ist deutsche Kunst mit Benutzung italienischer Formen — und wen zöge der Reichtum derselben nicht an? Aber hat sich auch Dill an diesem Reichtum erzogen und verfeinert: da, wo er seine Kunst nun in Deutschland anwendet, entsteht etwas so Echtes und so unendlich Feines, dass alle, die diese zweite Schaffensperiode recht zu sehen



Schiffhütte in der Lagune. Tuschzeichnung von L. Dill.

Gelegenheit haben, erst hier so ganz und restlos ihren Dill erkannten, in dieser tiefernsten, herben, kraftvollen — männlichen Kunst, die doch mit so unendlich viel Zartheit verbunden erscheint.

Gegen das Jahr 1889 kam die Wendung. Wie sich damals in ganz Deutschland aus dem gärenden Most der neuen Kunst eine Wendung zur Verfeinerung, zur Durchgeistigung entwickelte, fing auch Dill an, intimere Wirkungen anzustreben. Sein Studienfeld wurde mehr und mehr das Festland Oberitaliens, die tote Lagune, die Sümpfe der Po-Niederung, in denen ihm ganz neue Reize Italiens aufgingen. Hatte er früher lustig Sonne und Licht, blauen Himmel und wasserdampfgesättigte Atmosphären gemalt, so ging er jetzt dem verschwiegenen Zauber der Dämmerung nach, deren tiefe satte Töne ihm jetzt besser gefielen, als die blendenden der Tageshelle. Mehr und mehr erscheinen nun seine Bilder auf einen leisen Mollaccord gestimmt; wie ein Zug von Wehmut klingt es durch die sonoren Harmonieen seiner Abendlandschaften. War früher noch vielleicht der volle Ausdruck seiner Persönlichkeit hinter der erdrückenden Fülle der gemeinsamen neuen Ausdrucksmittel zurückgetreten, so beginnt nun mit der steigenden Souveränität über die Form ein vollständig freies und ungehindertes Aussprechen.

Mit dem Jahre 1894 beginnt eine neue Steigerung. Wir sehen das immerhin seltene Schauspiel, dass ein Mann, der sich den Fünfzigern nähert, nicht von dem Erreichten zehrt, sondern erst seinem Höhepunkt zuschreitet, der zudem nichts gemein hat mit jener blassen Nachblüte des zweiten Alters.

Amtsgeschäfte als Präsident der Secession hatten Dill abgehalten, seinen gewohnten Studienaufenthalt an der Lagune zu nehmen. Um einen Ersatz zu haben, geht er auf ein paar Monat nach Dachau, und er entdeckt dort die Dill'sche deutsche Landschaft.

Ja, die Dill'sche deutsche Landschaft. Denn diese ist etwas anderes, als die absolut reale Natur, und dass er sie in Dachau fand, ist im Grunde wohl nur ein Zufall, denn Dachau ist ein malerisches Landstädtchen, wie tausend andere. Aber der echte Künstler kann in jedem Stück Natur sein Eden finden, wenn er sich dort wohl fühlt. Man muss also nicht meinen, dass die Dill'sche Landschaft in Dachau auf der Straße läge. Seit Jahrzehnten gehen die Münchener Maler im Sommer nach Dachau, ohne sie gesehen zu haben. Der Künstler macht ja auch nicht Illustrationen zu dem Dorf, dem Städtchen, in dem er sich aufhält, sondern er benutzt es zu Anregungen, um durch sie etwas neues, sein Paradies, das er nur mit den Augen der Seele sieht, nachzuschaffen.



Fischerboote bei Comacchio. Ölgemälde von L. Dill.

Die Anregung, die Dachau Dill brachte, waren wohl vor allen die herben, knorrigen Formen, die in schroffem Gegensatz zu der Eleganz Italiens stehen. Die Natur zwang ihn hier gleichsam, mit noch weit größerer Kraft vorzugehen, als die weiche Luft des Veneto von ihm gefordert. Aber der Ausdruck der Kraft paart sich anderes Material gefunden wäre; nur die Verwendung war eine so eigenartige, dass wirklich etwas ganz neues gefunden war, das sich besser, als irgend etwas vorher dagewesenes dafür eignet, den Zweck eines Bildes zu erfüllen neben dem Kunstwerk an sich: ein vornehm dekorativer Schmuck zu sein.



Skizze von L. DILL.

meist mit Einfachheit, und so kam Dill ganz von selbst darauf, seine Ausdrucksmittel zu wechseln.

Und nun erfand er das Dill'sche Aquarell.

Man muss sich unter Dill'schen Aquarellen nicht das vorstellen, was man sich sonst unter Aquarellen denkt: mit leichten Farben flott und elegant hingemalte Wasserfarbenbilder, die die Mitte halten zwischen der Skizze und dem farbigen Ölbild. Das Dill'sche Aquarell ist etwas anderes, etwas neues. Es neigt mehr zur Wandmalerei — hält die Mitte zwischen dieser und dem Staffeleibilde. Nicht als ob im wesentlichen ein

Man frägt nun wohl ungeduldig: ja, wie sieht's denn nun aus. Also: ein weiches, samtartiges Papier, in irgend einem feinen Ton gehalten: tiefgrün, grau oder mattgelb. Auf diesem ist in wenigen, aber kraftvollen und knapp charakteristischen Strichen die Komposition aufgezeichnet. Keine Ansicht. Beim Ausschnitt des Motivs war die Flächenverteilung maßgebend, nichts anderes. In diese herben und einfachen Konturen tönt nun Dill die satte Glut seiner Farben, wie man sie beim Aquarell nicht leicht wieder findet.



Skizze von L. DILL.

Es ist ganz falsch, einem Aquarell nachzurühmen,

dass man es für ein Ölbild halten kann. Der feinfühlige Künstler denkt nicht an Imitation, sondern er will sein Material in seinen Eigentümlichkeiten zum Ausdruck bringen. Dill's Aquarelle erkennt man sofort als Wasserfarbenbilder, wenn sie auch an Leuchtkraft der Farbe manch Ölbild übertreffen. Ja, es sind im Grunde eigentlich farbige Zeichnungen; nur ist eben die Farbe dabei mit einer Kühnheit und Feinheit verwendet, dass sie dem Zweck des Bildes: an der Wand zu wirken, ganz gerecht wird. Oder richtiger: nicht nur gerecht wird, sondern sogar die idealste Lösung für diese Forderung ist, da der leuchtenden und satten Farbe jede Spur von dem fettigen Glanz der Ölfarbe fehlt und sie der Teppichwirkung — dem doch gewiss organischsten Schmuck des Innenraums — am nächsten kommt.



Dachau Aquarell von L. DILL.

Man missverstehe mich nicht. Ich meine nicht, dass nun in Zukunft die Maler auf ein weiches, samtartiges Papier, in irgend einem feinen Ton gehalten, in starke Linienkonturen farbige Flächen tönen sollen. Auch für das Zimmerbild können die Ausdrucksmittel verschiedentliche sein. Aber ich glaube, dass die Dill'sche Verwendung der Mittel mit Recht viel Nachahmung finden und sich zu einer neuen Art von Bildern entwickeln wird, die vielleicht unter dem Titel „getönte Zeichnung" die breiteste Verwendung finden wird. — Man wird zwar trotzdem die abgedroschene Redensart weiter nachbeten, dass die moderne Kunst nichts zum Gebrauche im Privathaus geeignete schaffte — in Deutschland eine Wahrheit vor zehn Jahren. — Nun ja, Zimmerbilder übers Sofa, den Königssee in $^1/_2$ m breiten Goldrahmen — die muss man schon bei der guten alten Kunst suchen.

Was sonst noch von Dill's Leben sagen? Er hat alle Ehrungen empfangen, mit denen man bedeutende Künstler auszuzeichnen pflegt, er führt den Titel eines kgl. Professors, und die Secession wählte ihn zu ihrem Präsidenten. Also zu entdecken ist er eigentlich nicht mehr. Wenn er aber auch durchaus nicht zu den verkannten Unbekannten gehört, so scheint es mir doch, dass er in breiteren Kreisen nicht recht verstanden würde. Man schätzte in ihm den virtuosen Maler, ohne zu sehen, dass er vor allem ein tief empfindender Poet ist, der die Klänge seiner Seele in die Sprache der Farben übersetzt. Aber seine Kunst ist eine zu diskrete, zu sehr an das eigentlichste Kunstgefühl im Menschen appellirende, als dass seine Werke je einmal aktuell werden könnten.

Aber wenn er auch nichts geschaffen hätte, als seine Aquarelle aus Dachau, so würden doch diese genügen, um ihm einen Platz in der Kunstgeschichte zu sichern.



Skizze zur „Wartburg“ von L. Dill.

Noch ein paar Worte über unsere Bilder. Bei Auswahl derselben ist nicht so der Wunsch maßgebend gewesen, eine Anzahl von Hauptwerken unseres Meisters zu bringen, sondern einige typische Beispiele anzuführen; solche, die einen Einblick in sein Schaffen gewähren.

Um eine Ahnung von dem zu geben, was Dill mit dem Stifte kann, haben wir eine kleine Anzahl von Bleistiftskizzen reproduzirt und in den Text eingestreut; eine ziemlich zufällige Auswahl aus dem unübersehbaren Reichtum von tausend und abertausend flüchtigen Notizen, mit denen Dill auf jeder Reise seine Skizzenbücher füllte. All diese kleinen Sachen sind nun nicht etwa wohlüberlegte Zeichnungen, sondern Augenblicksnotizen, vom vorbeifahrenden Dampfer, vom schauckelnden Boot aus, im Marktgedränge gemacht. Nirgends sieht man Dill's phänomenale Sicherheit der Zeichnung besser als an diesen Blättern, die man ihrer Korrektheit nach für wohlüberlegte Studien, mit der Camera lucida nachgezeichnet halten könnte, so sicher ist schon die ganze Komposition entworfen, sind die flüchtigsten Bewegungen festgehalten, ist auf das Detail sogar eingegangen. Es hätten sich gerade dafür noch schlagendere Beispiele wählen lassen. Aber es ist schwer, unter den tausenden von Zeichnungen die Wahl zu treffen.



Skizze von L. Dill.

Die Gravüre, die unserm Heft beigegeben ist, ist als eine gänzlich freie Schöpfung zu betrachten. Im vorbeisausenden Zuge, vom Coupéfenster aus, fällt Dill bei der Festung Vicenza eine interessante Silhouette auf. In Ermangelung eines Skizzenbuches auf die Manchette skizzirt, dient es ihm als Grundlage für das Bild, dessen Farbenzauber es zu einem der schönsten Werke Dill's macht. — Man muss nun indessen nicht glauben, dass es Dill mit diesem Aus-dem-Kopf-malen so leicht genommen. Nur dadurch, dass er ein Menschenalter lang die intensivsten ununterbrochenen Studien vor der Natur machte, hat er es soweit gebracht, dass er nun schließlich dieser Unterlage, des Naturmotives, entbehren und ganz frei seinen Phantasieen folgen kann, ohne die Wahrheit zu verlieren.

Das „Motiv bei Comacchio“ ist eines der vornehmsten, diskretesten Werke Dill's (Abb. S. 212). Leider kann davon unsere Autotypie keine Vorstellung geben. Sehr bezeichnend ist dies Werk für die Art Dill's, Kunstwerke zu concipiren. Er sieht irgendwo im Atelier eine alte Photographie, auf dem Kopf stehend. Es war vielleicht gar keine Landschaft. Die interessante Fleckenverteilung fällt ihm auf, und er benutzt dieselbe als Grundlage für die Massenverteilung eines Farbenaccordes, der ihm sympathisch. Man sieht daraus, wie innig die Kunst Dill's auf der reinen Anschauung basirt. Von dem farbigen Zauber, wie die goldbestrahlten Segel auf dem blaugrünen Wasser stehen, kann leider die Reproduktion nichts erzählen.

Die Abb. auf S. 211 ist ein Motiv aus den Sümpfen, das aus der Erinnerung leicht mit Kohle skizzirt und mit ein paar Tönen Deckweiß zur Wirkung gebracht ist. Vorn eine alte Boothütte im stehenden Wasser, im Hintergrunde der matte Glanz der toten Lagune. Man wird hier die spielende Leichtigkeit bewundern, mit der mit den einfachsten Mitteln schon eine tiefe Wirkung erzielt ist.

Das Motiv aus Dachau zeigt uns ein Aquarell Dill's in unvollendetem Zustande, die die Bezeichnung „farbige Zeichnung“ besonders gut klarlegt.

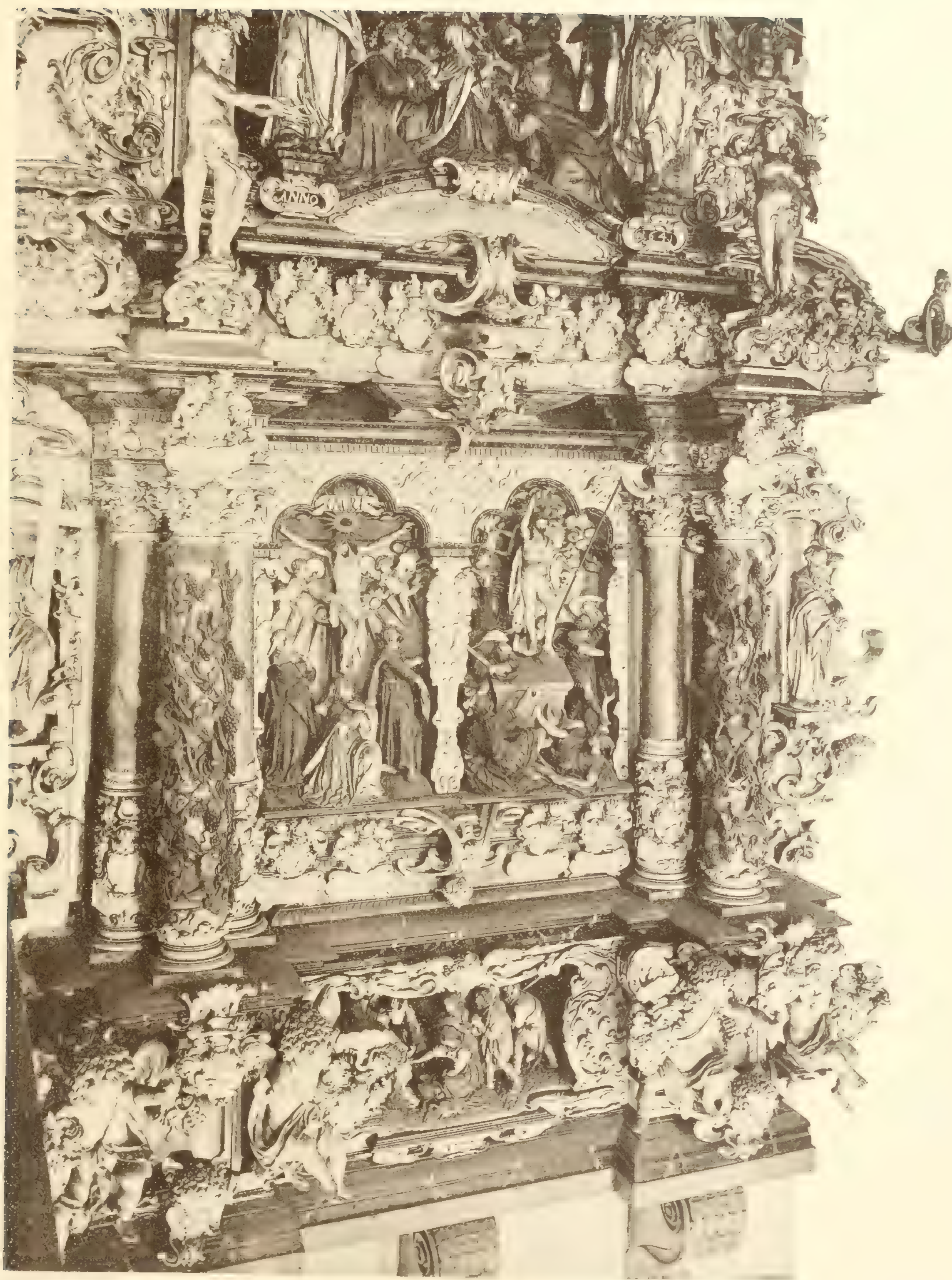
Der allgemeine Ton ist der ursprüngliche Papierton; mit ein paar helleren und ein paar dunkleren Flächen ist hier eine Raumwirkung erzielt, wie sie ein vollkommen ausgeführtes Gemälde nicht mehr haben kann.

Geradezu bedeutend aber ist hier die Kontur. Sie erinnerte mich in manchem an Rethel's einfache Linienführung. In wie wenige sichere Striche löst er das Gewirr der Pappeln auf, wie einfach und fein sind die großen Konturen der Häuschen gezogen, wie pikant wirkt das Brückchen vorn mit dem Wege. In dieser Art von Vereinfachung bedarf es in hohem Grade der Meisterschaft; und wiewohl es im Zuge der Zeit liegt, bei solchen zeichnerischen Aufgaben wieder den Schwerpunkt in die Einfachheit und den Inhaltsreichtum der Linie zu legen, wird man wenige finden, die so frei von jeder Manier und so erschöpfend wie Dill die Lösung finden.

Ein vollkommen fertiges Bild sind die Birken im Moos (S. 209). Dies Bild hat etwas von jener ornamentalen Schönheit, die die moderne Kunst ihren Schöpfungen zu geben sucht, und ist dabei doch in allem ein Stück tiefer Naturpoesie.

Dill hat einen mit Thoma verwandten Zug. Auch aus seinen Werken spricht jene träumende deutsche Volksseele, die in Thoma ihren Ausdruck gefunden. Nur ein Unterschied ist da: jener geradezu raffinirte Geschmack Dill's schließt die naive Ursprünglichkeit Thoma's aus, wenn er ihm auch an Kraft überlegen erscheint.

Eine neue Aufgabe stellte sich Dill, als ihm von Wallot für den Reichstagbau die Schöpfung eines großen Wandgemäldes „die Wartburg“ übertragen wurde. Dill



Hans Gudewerdts Altar in der Kirche zu Kappeln.

Nach einer photographischen Aufnahme von L. HANSEN in Kappeln.

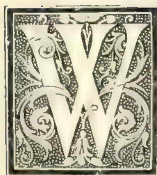
Verlag von SEEMANN & Co. in Leipzig.

Lichtdruck von SINSEL & Co. in Leipzig.

nimmt jede Aufgabe sehr ernst, und so fing er nach einem längeren Studienaufenthalt in Eisenach an, unzählige Skizzen zu machen. Denn er wollte nicht eine Ansicht, eine Illustration der Wartburg geben, sondern er wollte den Gefühlswerten, die wir Deutsche beim Gedanken an die Wartburg, jener stolzen Veste im Thüringer Waldgebirge, empfinden, malerischen Ausdruck verleihen, ohne jedoch zu sehr von der Wirklichkeit abzuweichen. Wir sind in der glücklichen Lage, eine dieser unzähligen Skizzen — es ist nicht gesagt, dass Dill gerade diese zur Ausführung wählen wird — wiederzugeben. (Abb. S. 215.) Der Schwerpunkt dieses Entwurfes liegt hier in der Art und Weise, wie sich die Burg über den bewaldeten Porphyrklippen auftürmt, während für den Vordergrund noch keine bestimmten Formen angenommen sind. Aber wie schön ist hier schon mit ein paar Strichen der Zauber jener fernen Höhen gegeben, auf deren breiten Rücken sich die Burg lagert. Und da Dill in diesem Werk durchaus nicht etwa eine Art Ölbild, das man einfach in die Wand einfügt, schaffen will, sondern eine den Raumbedingungen entsprechende Wandmalerei, so darf man sich davon einen guten Schritt nach Vorwärts auf dem Gebiet unserer modernen dekorativen Kunst versprechen.

HANS GUDEWERDT.

VON *G. BRANDT.*



ENN die niederdeutsche Plastik in der Geschichte deutscher Kunst bisher eine recht bescheidene Rolle spielte, so ist der Grund dafür nur zum geringeren Teil in einem Mangel an künstlerisch bedeutenden Leistungen niederdeutscher Bildner zu suchen; vor allem ist ein Mangel an ausreichenden Publikationen schuld daran, dass die niederdeutsche Plastik allzusehr unterschätzt wurde. Es fehlt unter den niederdeutschen Meistern nicht in dem Maße, wie angenommen worden ist, an großen, eigengearteten, schöpferischen Künstlern. Besonders Schleswig-Holstein ist in dieser Beziehung Unrecht geschehen. Die dort heimische Holzschnitzkunst hat weit reichere Früchte getragen, als man noch heute allgemein glauben mag. Mit Hans Brüggemann allein ist der Reichtum seiner Schnittker nicht erschöpft. Ich möchte hier zum ersten Male weitere Kreise mit einem schleswig-holsteinischen Holzschnitzer bekannt machen, dem sich zu seiner Zeit im ganzen Deutschland kaum ein anderer Meister zur Seite stellen durfte; es ist Hans Gudewerdt. Er wurde um das Jahr 1600 geboren in dem kleinen schleswigschen Städtchen Eckernförde, das bekannt geworden ist durch den Sieg der Schleswig-Holsteiner über dänische Kriegsschiffe in der Eckernförder Bucht am 5. April 1849. — Hans Gudewerdt gehörte einer altangesessenen, wohlhabenden Familie an, sein Vater war Meister und Ältermann der Schnittkerinnung und muss sehr angesehen gewesen sein, denn mehrfach wurden ihm Ehrenämter übertragen. Wie der Name, so überkam Gewerbe, Stellung und Ansehen vom Vater auf unsern Meister, und er selber übertrug sie wieder auf seinen ältesten Sohn. So wollte es alte gute Landessitte. Die Zeitgenossen bewunderten Hans Gudewerdt wegen seiner Kunst; auch der kluge, kunstliebende Gottorper Herzog Friedrich III. zog ihn in seine Dienste. Im Auftrag des Herzogs verfertigte der Meister einen Brautwagen für die Vermählungsfeierlichkeiten der Prinzessin Sophie Augusta, einer Ahnfrau der Mutter unseres Kaisers, mit dem Fürsten Johann von Anhalt. Als Hans Gudewerdt am 12. Februar 1671 in seiner Vaterstadt gestorben war, fügte das sonst so wortkarge Totenregister seinem Namen die Bemerkung hinzu: „ein Gewesener kunstreicher Bildschnittßer“. — Lange Zeit war er vergessen, man wusste nichts von ihm, nicht einmal sein Name wurde mehr genannt. Es ist das Verdienst von Richard Haupt in seinem Werke „Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein“, zuerst wieder auf ihn aufmerksam gemacht und die wichtigsten seiner Werke als ihm zugehörend erkannt und bezeichnet zu haben.

Eine eingehende Würdigung des Meisters habe ich in einer demnächst erscheinenden Monographie zu geben versucht; an dieser Stelle möchte ich den Lesern der Zeitschrift in knapper Skizzirung nur ein Werk Hans Gudewerdt's, nämlich den Kappeler[1]) Altar vorführen. Das zum Verständnis des Werkes unbedingt Nötige schicke ich voraus.

Hans Gudewerdt's Arbeiten gehören ihrer Gesamtform und ihrem Ornament nach der zweiten Stilrichtung des Barock im Lande, dem sogenannten Ohrmuschelstil an. Der Name berücksichtigt nur eine charakteristische Eigenschaft des Ornaments, nämlich die, dass seine Linien ineinander verschnörkelt und gleichzeitig abgeplattet, etwa wie eine durcheinander geschobene und seitlich gedrückte Papierspirale, oft ohrmuschelähnliche Formen zu stande kommen lassen; unberücksichtigt bleibt in der Bezeichnung der oft bizarre, aber doch kühne und flotte Schwung des Ornaments, das unleugbar malerisch wirkt. Malerische Wirkung erstrebt die zweite Barockperiode

1) Kappeln ist ein kleines schleswigsches Städtchen an der Schlei.

vor allem. Deshalb löst sie das feste Gefüge und die geradlinigen Umrisse der Renaissance auf, fügt Zwischenglieder ein und ersetzt die geraden durch geschwungene Linien, sie bevorzugt vor dem Viereck das Oval oder Kompositionen aus Kreisteilen. Eine reichliche Verwendung von Putten, geflügelten Engelköpfen, Kartuschen, Masken und die gewundene, bei Gudewerdt mit Weinlaub bekränzte Säule vollenden das Bild des reichen, aus den Niederlanden stammenden Stils. — In einer solchen phantastisch malerischen Barockumrahmung zeigen Gudewerdt's Altäre Figuren von schlichter Einfachheit und oft großer Schönheit, scenische Darstellungen von Altars aufbauen, sind Scheinarchitektur und dienen dekorativen Zwecken.

Nicht nur die durch Zapfen im Rahmenwerk befestigten Einzelfiguren, sondern auch die Figuren in den Füllungen sind in voller Körperlichkeit aus dem Eichenholz herausgearbeitet, ebenso der größte Teil des Ornaments, nur die Gesimse, Konsolen, Rahmenleisten und ähnliche Teile überziehenden, oft sehr feinen Zierformen sind in Relief gegeben. — Während Gudewerdt die plastischen Ornamente mit der Feile glättete, verwandte er bei den Figuren durchweg nur Meißel und Messer, dessen kräftiger sicherer Schnitt überall erkennbar bleibt.



Bekrönung des Kappeler Altars.

unmittelbarster Lebenswahrheit und ungekünsteltem Naturalismus in seltsamem Kontrast zu dem barocken Rahmenwerk. — Die aus starken Brettern zusammengefügte, mit Eichenholz verkleidete Rückwand der Altäre Gudewerdt's bildet zugleich den breiten, mit reichem architektonischen, ornamentalen und figürlichen Schmuck überdeckten Rahmen und ist der eigentlich konstruktive, hier versteckte Teil des Aufbaues. In ihn sind aus Eichenbrettern gebildete rechteckige Kasten zur Aufnahme der scenischen Darstellungen der Füllungen eingesetzt. Über die Ränder des Kastens legen sich Rahmenleisten oder Ohrmuschelornamente. Säulen, Architrav, Gesims und Konsolen, die sich vor dem Rahmenwerk des Die größeren Ornamentformen und Figuren sind, wie die gotischen Holzfiguren meist, von der Hinterseite ausgehöhlt und mit dünnen Brettern wieder geschlossen. Arme, Beine und andere stark hervortretende Teile wurden häufig eingesetzt.

Gudewerdt's Altäre sind nicht für Bemalung gearbeitet, mit Ausnahme des im Jahre 1641 entstandenen Kappeler Altares. Die Scenen in seinen Füllungen zeigen eine vortreffliche naturalistische Farbengebung und mögen der ursprünglichen Bemalung recht nahe kommen. Nicht so die harte unschöne Färbung des Rahmenwerkes. Gesimse, Friese, Konsolen und Säulen sind grau, schwarz und rotbraun marmorirt, Ornament,

Wappen und Einzelfiguren zeigen ein totes gipsernes Weiß.

Im Jahre 1790 wurde die alte Kirche in Kappeln abgebrochen, und als man einige Jahre später die neue, im nüchternen Zeitgeschmack ausgestattete Kirche einrichtete, mag man wohl das Kunstwerk aus der Barockzeit allzu kraus und unruhig gefunden haben. Man entnahm ihm die das Abendmahl enthaltende Mittelpartie, um sie über dem neuen Altar einzufügen, sowie die Moses- und Johannesfigur, um sie auf den Schalldeckel der über dem Altar angebrachten Kanzel zu stellen. Die übrigen Teile des Altars wurden zusammengezogen; das Rahmenwerk strich man vermutlich damals in der geschilderten Weise neu an, damit es nicht allzusehr in der Empirekirche auffiele. In dieser Form brachte man das Altarblatt an der Nordwand der Kirche an, wo es noch heute, im allgemeinen wenig beachtet, hängt.

Der Altar ist in drei Partieen aufgebaut. Die Staffel enthält die Anbetung der Hirten; die wiederum dreigeteilte Mittelpartie zeigte in der Hauptfüllung das Abendmahl, im rechten Seitenfeld die Kreuzigung, im linken die Auferstehung; das Obergeschoss enthält die Himmelfahrt. Die Höhe des Altares beträgt fast 17 Fuß, er hat in der heutigen Gestalt eine Breite von 12 Fuß; beide Maße sind durch die Zusammenziehung verringert. Die jetzt in die Mitte gesetzten Seitenfelder der Mittelpartie haben eine Höhe von 4 Fuß, eine Breite von $1^3/_4$ Fuß. Die Füllung der Staffel ist $1^1/_2$ Fuß hoch und 3 Fuß breit. Der obere Teil misst 8 Fuß in der Höhe. Die Adam- und Evafiguren sind je 2 Fuß hoch.[1])

Die Widmungsinschrift befindet sich unter der Himmelfahrtsscene auf einem Felde in Form eines Kreissegmentes, sie lautet:

In Dei Omnipotentis Honorem Ecclesiae Ornamentum Suiq. Ac Posteritatis Recordatione Nobiliss. Ac Strenu. Henricus Rumohr Hereditarius In Roest Et Toestorf Ecclesiae Hujus Patronus Ejusque Conjux Nobilissima Ida Rumohren Altare Hoc Suis Sumppibus Confici Ac Erigi Curarunt.

Anno — 1641.

Die Wappen der Stifter und ihrer Eltern sind an der Staffel angebracht, die der Großeltern und Urgroßeltern enthält die Mittelpartie des Aufbaues. Ida Rumohr, die Mitstifterin des Altares, entstammte der Familie Brockdorff, ihres Mannes und ihre Familie gehören dem alten Adel Schleswig-Holsteins an und sind verwandt mit den vornehmsten Geschlechtern des Landes. So bietet der Kappeler Altar vortreffliche Gelegenheit, die Wappen der wichtigsten heimischen Adelsfamilien kennen zu lernen, außer den Schilden der Stifter, Hinrich Rumohr und Ida Brockdorff, finden sich die Wappen der Ahlefeldt, Blume, Buchwald, Meinstorp, Rantzow, Reventlou, Sehestedt und von der Wische.

Die Staffel giebt zwischen zwei stark vorspringenden, mit Wappen haltenden Putten geschmückten Sockeln in länglich rechteckigem, von Ohrmuschelornament umrahmtem Felde die Anbetung der Hirten. (S. 221.) Die anziehende lebendige Scene gehört zu den besten Schöpfungen Gudewerdt's. Den Mittelpunkt der Gruppe bildet die hinter der Krippe mit dem auf Stroh gebetteten Christkinde sitzende liebliche Maria. Sie ist von ganz besonderem Reiz durch die individuelle Charakteristik, die sie in Haltung und Miene bekundet. Den rechten Arm hat sie unter die Kissen ihres Knaben geschoben, die linke Hand legt sie leicht, wie ordnend, an die Decke zu seinen Füßen, während sie mit halber Körperwendung den herbeieilenden Hirten entgegensieht. Der Kopf ist ein wenig in den Nacken gelegt, das feine liebliche Gesicht ist den Ankommenden zugewandt, fast liegt etwas Vornehm-Überlegenes darin, wie sie den Hirten entgegensieht. Mir will es vorkommen, als habe der Künstler in dieser Maria die adelige Stifterin des Altares selbst porträtirt, denn um ein Porträt handelt es sich offenbar. Das energisch geformte Kinn, die um ein Geringes überragende Oberlippe, das leicht aufgebogene Näschen, die ganze Haltung des Kopfes haben etwas so Persönliches, dass sie kaum erfunden sein können. Charakteristisch und lebenswahr ist das durch die Haltung der Maria trefflich zum Ausdruck gebrachte Verhältnis zum Christuskinde. In der Kunst der Frührenaissance wurde die Maria mit gefalteten Händen oder über der Brust gekreuzten Armen, anbetend wie die Hirten, auf den Knieen liegend vor dem Gottessohn dargestellt, die Mutter des Heilandes selbst, ein Mensch wie andere, das göttliche Wunder seiner Geburt verehrend. Schongauer, Dürer, Aldegrever u. a. fassten so das Verhältnis der Maria zum Christkinde in der Anbetung der Hirten auf. Auch die Bildner haben dieselbe Auffassung, so Veit Stoß im Altar der Marienkirche in Krakau. Hans Gudewerdt zeigt nichts von dem Mysticismus, der dort zum Ausdruck kommt, er schildert das menschliche, lebenswarme Glück und den Stolz der Mutter im Besitze ihres Kindes. — Hinter dem Kinde steht Josef, der mit sprechendem Ausdruck den herbeikommenden Hirten das Wunder der Geburt bestätigt. Im Vordergrund der Mitte hat sich ein in wirksamem Gegensatz zu der vornehmen Erscheinung der Maria stehendes, derbes, echt schleswigholsteinisches Bauernmädchen auf ein Knie niedergelassen und reicht dem Kinde aus vor ihr stehendem Korbe ein Ei hinüber. Ein geschlachteter Hahn und ein hoher Henkelkrug neben ihr werden gleichfalls Gaben der Hirten sein. Hinter dem Bauernmädchen sieht man in halber Figur eine Alte, die neugierig bewundernd zu dem prächtigen Kinde hinschaut; das Gesicht, die etwas vorgebeugte Haltung und die über die Brust hinauf gezogenen, ineinander geschlagenen Hände sind prachtvoll

1) Die Maße sind einem Aufsatz des verstorbenen Pastor Scholz entnommen (Neues staatsbürgerl. Mag. IV, 849 vom Jahre 1831), da die Anbringung des Altares an der Wand genaue eigene Messungen zu sehr erschwerte.

beobachtet. Ebenso ganz der Natur abgelauscht sind die drei Hirten, in deren Mienen und ungelenken Bewegungen sich scheue Ehrfurcht unverkennbar ausdrücken. Dem letzten der Hirten, der in Haltung und Kleidung besonders naturalistisch wiedergegeben, ist sein Hund gefolgt und lugt nun zwischen den ausschreitenden Beinen seines Herrn hervor. Im Hintergrunde lässt sich noch eine Frauengestalt mit einer auf dem Kopfe getragenen Bütte erkennen. Ochse und Esel fehlen nicht in der lebendigen Scene, die sich, wie das holperige Kopfsteinpflaster anzeigt, im Stalle abspielt.

Die Staffel schließt mit gerade verlaufendem Gesims nach oben ab. Die Hauptfüllung der Mittelpartie enthielt das Abendmahl. Christus, der Johannes, seinen angstvoll zu ihm aufschauenden Lieblingsjünger, auf dem Schoße hat, sitzt in hohem, mit schmalen rundbogigen Fenstern versehenem Saal unter einem Baldachin vor dem Tisch, zu beiden Seiten gruppiren sich in lebhafter Bewegung die Jünger; die Episode mit dem Schwerhörigen fehlt nicht. Zwei große Lichter in goldenen Leuchtern, Speisen, Trinkgefäße stehen auf dem mit weissem goldbefranzten Tuche gedeckten Tisch. Vorne auf den Boden gestellt ist eine Schale mit Broten und eine Weinkanne. — Auch diese Gruppe enthält mehrere vortreffliche Figuren, namentlich sind es zwei Jünger zu den Seiten des Heilandes, deren ausdrucksvolle, charakteristische Köpfe fesseln. Nicht so gut ist Christus selbst dem Künstler gelungen, das Gesicht ist leer, die Bewegung der übrigens gut gearbeiteten Hände ist steif. Wie der Heiland im Abendmahl des Lionardo da Vinci unleugbar nicht ohne Einfluss auf die Christusfigur gewesen ist, sei es nun durch andere Anlehnungen vermittelt oder unmittelbar, so hat Gudewerdt auch dasselbe Motiv, das der große italienische Meister zuerst brachte, seiner ganzen Komposition zu Grunde gelegt, auch hier wird der Augenblick geschildert, in dem Christus das von ihm gesprochene Wort: Einer von Euch wird mich verraten! bestätigt. Auffallend ist die Figur von Johannes, nicht weil er wörtlich genommen an der Brust des Herrn ruht — das ist landesübliche Darstellung, sie findet sich in Altären, in Truhen- und Schrankfüllungen oft; — es ist der von dem traditionellen bartlosen Johannestypus ganz abweichende, höchst individuelle Kopf mit Schnurrbart und Zwickelbart, eine Barttracht, wie wir sie auf Bildern von Zeitgenossen Gudewerdt's so oft sehen. Auch hier handelt es sich offenbar um ein Porträt, und dieses Mal kommt uns die Überlieferung zu Hilfe; sie berichtet, in dem namensverwandten Lieblingsjünger des Herrn habe Hans Gudewerdt sich selber dargestellt.



Das Abendmahl, ursprünglich in der Mittelpartie des Kappeler Altars.

Das Hauptfeld wird durch je zwei glattschaftige Säulen mit ornamentirten und wappengeschmückten unteren Stücken und korinthisirenden Kapitellen flankirt, vor sie ist auf beiden Seiten eine dritte gewundene, mit naturalistischen Astansätzen versehene und reich mit traubentragenden Weingewinden verzierte Säule gestellt. Die drei Säulen sind zu den Seiten des Hauptfeldes der Mittelpartie in jedem Gudewerdt'schen Altar angebracht. — In den jetzt in die Mitte zusammengeschobenen Füllungen der Seitenfelder befindet sich rechts die Kreuzigung. Der vorzüglich modellirte, nur mit von grobem Seil gehaltenem Lendentuch bekleidete Körper des Heilandes hängt tief an den Armen am Kreuz herab, das edle dornengekrönte Haupt ist auf die Brust gesunken.

über ihm schwebt ein Strahlenkranz. Zwei Engel fliegen anbetend und tröstend herbei. Unter dem Kreuz steht rechts mit gefalteten Händen zu ihrem sterbenden Sohn aufblickend die edle Gestalt der Maria; es ist dieselbe Figur, der wir in der Anbetungsscene begegnet sind. Links unter dem Kreuz steht Johannes in etwas übermäßig theatralischer Pose. Der lockenumrahmte, mit Schnurrbart und Kinnbart versehene, ausdrucksvolle Kopf erinnert sehr stark an den Johannes in der Abendmahlsscene; Unterschiede, die vorhanden sind, lassen sich auf die Bemalung zurückführen. Unter dem Kreuz mit übereinandergeschlagenen Armen, das liebliche andächtige Gesichtchen nach oben gewandt, liegt Maria Magdalena auf den Knieen, wieder eine besonders reizvolle Gestalt, eine Magdalena, wie sie etwa Rubens malte. Die Stellung der Figur giebt Gudewerdt Gelegenheit, seine Meisterschaft in Behandlung der Gewänder zu bewähren.

sendende Wolken umgeben ihn, über seinem lockigen Haupte schwebt die Gloriole, seine linke Hand hält die Siegesfahne, die rechte weist zum Himmel auf. Die Grabwächter benehmen sich diesem überraschenden Ereignis gegenüber sehr verschieden. Hier stellt Gudewerdt einmal wieder seiner Fähigkeit zu charakterisiren das beste Zeugnis aus. Zwei Krieger sind aufgeregt in die Höhe gefahren, der eine, speerbewaffnete, hat, geblendet von der Erscheinung, seine Hand über die Augen gelegt, der andere hält schützend sein Schild über sein Haupt, während die Rechte nach der Wehre an seiner Seite fährt. Ein dritter Krieger schläft ungestört, Arm und Haupt auf die Steinplatte des Grabes stützend. Zwei Krieger im Vordergrunde sind im Schrecken über das unerwartete und wundersame Geschehnis auf den Rücken gefallen. Einer derselben, in Koller und federgeziertem Helm, sucht sich bereits wieder zu erheben, doch der andere liegt noch, mit den Beinen und einem Arm in



Anbetung der Hirten aus dem Kappeler Altar.

Im linken Seitenfelde ist die Auferstehung Christi dargestellt. Auch hier zeigt sich eine von der Auffassung der Scene in der Renaissance gänzlich abweichende Schilderung. Bei Dürer z. B. ist es betont, dass sich das Wunder der Auferstehung in heiliger verschwiegener Nacht begiebt: Dem versiegelten Grab ist der Heiland entstiegen mit der Siegesfahne in der Hand, das Haupt von überirdischem Glanz umstrahlt, schreitet er vorbei an den schlafenden Grabwächtern. Nur einer von ihnen ist erwacht und legt schlaftrunken den Arm über die geblendeten Augen, ungewiss, ob er nicht träume. Die Weihe des geheimnisvollen Wunders liegt über dem Vorgang. Hans Brüggemann hat diese Komposition der gleichen Scene seines berühmten Altares in Schleswig zu Grunde gelegt. Hans Gudewerdt vermenschlicht auch hier; mit derbem, lebendigem Realismus schildert er die Auferstehung: Aus dem geschlossenen, mit großem Siegel verwahrtem Grab ist Christus auferstanden, strahlenaus-

der Luft zappelnd, auf dem Rücken. Die Figur ist meisterhaft mit derber Komik gestaltet, die unbeholfene Stellung, das dumme Gesicht mit dem aufgerissenen Mund giebt trefflich das Gefühl fassungslosen Schreckens wieder. Den Eindruck des Tölpelhaften erhöht noch die auffallende, einer Nachtmütze nicht ganz unähnliche Kopfbedeckung. — Die drastische Scene entspricht ganz volkstümlicher Auffassung. Schon früh hatte sich der Humor des Volkes der mit allem militärischen Gepränge ausziehenden und schließlich doch so schimpflich düpirten Grabwächter bemächtigt. In den Osterspielen des Mittelalters sind uns Scenen der Art überkommen. Als dann in protestantischer Zeit die religiösen Spiele aufgehört hatten, bewahrte die Überlieferung doch die Auffassung der Grabwächter als komischer Figuren.

Im reichen Ornamentbehang, der die Mittelpartie nach außen abschließt, stehen zwei vortreffliche Apostelfiguren mit Schwert und Kreuz. Über den Seitennischen

befanden sich, wie ich vermute, zwei jetzt auf dem Schalldeckel der Kanzel angebrachte Statuen, die des Moses und Johannes des Täufers. Gudewerdt stellt mit Vorliebe in ihnen den alten Bund mit seiner Gesetzesforderung und den neuen mit seiner Gnadenverheißung einander gegenüber.

Konsolen über den Weinstocksäulen tragen ein paar meisterhafte nackte Statuen, die in lebhafte Beziehung zu einander gebrachten Adam- und Evafiguren. Gudewerdt's Eva ist weit von dem Schönheitsideal der Renaissance entfernt, der Figur mit dem schlanken Gliederbau, dem runden langen Hals und dem ovalen Gesicht, wie sie Tilman Riemenschneider's Kunst schuf,[1]) und Frauen wie sie z. B. Rubens oft gemalt. — Brüggemann's Eva hat mit Gudewerdt's Figur die kräftige Gestalt gemeinsam, aber sie bleibt hinter der Kappeler Eva weit zurück in der feinen Durchbildung des Körpers; man vergleiche z. B. die vortreffliche Modellirung der Bauchdecke bei dieser mit den glatten, wenig durchgearbeiteten Partieen bei jener, — ferner zeichnet sich Gudewerdt's Figur sehr vorteilhaft durch die freie Ungezwungenheit ihrer Haltung aus. Sie hat nichts mehr von der Geziertheit und Steifheit der Brüggemannschen Eva, wahres, warmes Leben kommt in voller Unbefangenheit in ihr zum Ausdruck. Der Künstler hat


Adam aus dem Kappeler Altar.


Eva aus dem Kappeler Altar.

wie sie in ausgeprägtester Form wohl die Venus in der Muschel von Sandro Botticelli zeigt.[2]) Die Eva im Kappeler Altar hat volle, kräftige Formen, die — wie der Oberarm — stellenweise fast männlich gebildet sind. Die feste, energische Bildung der Formen verhütet, dass die Figur üppig wirkt, und die gesunde Schönheit der Körperlinien stellt sie weit über die allzuvollen, dabei häufig derb und gewöhnlich gebildeten Figuren nackter in der Eva das lockende, verführende Weib mit der größten Freiheit und in charakteristischer Weise dargestellt. Sie wirft Adam den Apfel zu, der Kopf mit dem runden, vollen Gesichtchen ist kokett in den Nacken gelegt. Haltung und Mienen sprechen deutlich den Willen zu verführen und die Erwartung des Gelingens aus. Die prachtvollen reichen Haarmassen sind geschickt verteilt und heben durch ihre naturalistische Behandlung die Wirkung des fein modellirten Körpers. Die linke Hand hat eine Flut von Haarwellen über den Oberschenkel geworfen. Der Künstler ersetzt dadurch in glücklichster Weise die manirirte anstößige Verdeckung durch den Blätterbüschel. Freilich, die Haltung des

1) Am Portal der Marienkirche zu Würzburg. Abbild.: Bode, Deutsche Plastik, S. 149.

2) Original in der Galerie der Uffizien. Abbild.: Seemann, Kunsthistorische Bilderbogen. 201. Springer, Renaissance in Italien, [illegible].

linken Armes mit der etwas zu groß geratenen Hand ist keine besonders gelungene. Ich erwähnte vorhin die Venus des Sandro Botticelli; ihre Körperformen stehen vielleicht in dem denkbar größten Gegensatz zu denen der Eva von Gudewerdt, aber wie der Maler dort das Haar verwandt, so hat es hier der Schnitzer gethan, nur ist jener bezüglich der Armhaltung glücklicher gewesen als dieser. — Das Individuellgestaltete, Porträtartige, was wir an mehreren anderen Figuren des Altares feststellen konnten, verleugnet auch die Eva nicht. Das runde, volle Gesicht mit dem aufgebogenen Näschen zeigt ganz den Typus der Schleswig-Holsteinerinnen der Ostküste. Der Hals verrät, dass Gudewerdt zweifellos nach einem Modell gearbeitet hat, ebenso verleiht der konsequent durchgeführte leise Anklang an männliche Formen dem schönen Körper etwas ganz Persönliches.

Der Eva gegenüber am Altar steht die prachtvolle Figur des Adam. Wir bewundern an ihm dieselbe Freiheit in der Haltung, dieselbe ausdrucksvolle Bewegung und dieselbe Meisterschaft in der Beherrschung der Körperformen. Mit halber Drehung ist Adam der Eva zugewandt, beide Hände sind begehrend ausgestreckt, um den Apfel aufzufangen. Lebendig und wahr ist auch hier das Gefühl zum Ausdruck gekommen, doch liegt etwas Gehaltenes, Männlich-Ernstes in dem vortrefflichen, charaktervollen Kopf. Ungewöhnlich ist der Schnurrbart und Kinnbart am Adam. Übrigens ist der Kopf verhältnismäßig groß. Der magere, aber außerordentlich muskulöse Körper ist ausgezeichnet modellirt, etwas zu stark betont ist wohl die Bauchmuskulatur, und der Knick der Falten zwischen Bauch und Brust scheint mir zu scharf zu sein. Meisterhaft sind dagegen wieder die Arme, namentlich die Unterarme und die sprechend lebendigen Hände behandelt. — Unbedingt gehören die Adam- und Evastatuen Gudewerdt's zu den besten Schöpfungen deutscher Holzskulptur.

Das Obergeschoss enthält eine Darstellung der Himmelfahrt Christi. Die Jünger des Herrn, in ihrer Mitte Maria, knieen und blicken mit gefalteten Händen dem entschwebenden Christus nach, von dem man nur noch in krausem Gewölk die Beine sieht. Diese, unserem Geschmack nicht ganz würdig erscheinende Darstellungsweise des gen Himmel fahrenden Heilands findet sich auch sonst in Epitaph, Kanzel und Altar. Rechts und links auf kleineren Sockeln mit der Jahreszahl stehen zwei große schöne Engelfiguren mit trefflich behandelter Gewandung, zwischen ihnen das Feld mit der Inschrift. Oben im Ornament sitzen kleine Putten mit Kreuz und Anker, vermutlich hat auf der jetzt leeren Konsole zwischen Adam und Eva ein dritter Putte mit dem flammenden Herzen gesessen. —

Ich habe in kurzer, keineswegs Ornamentformen, Einzelfiguren und Gruppen erschöpfender Weise nur ein Werk des Eckernförder Meisters vorgeführt, ich bin aber überzeugt, der Leser werde mir schon jetzt darin zustimmen, dass Hans Gudewerdt verdient, allgemeiner bekannt zu werden, und dass es der Mühe lohnt, mit den Werken dieses Künstlers weitere Kreise bekannt zu machen. Hoffentlich wird es dann auch gelingen, wie von dem Altar Hans Brüggemann's, so von Werken Hans Gudewerdt's Abgüsse für unsere Museen zu beschaffen.

DIE MUSEEN ITALIENS UND IHRE NEUEN ERRUNGENSCHAFTEN.[1])

VON *G. FRIZZONI.*

I.



WER würde es heutzutage leugnen wollen, dass auch der kleinste von den Staaten des europäischen Dreibundes, wenn schon mit Mühe und nicht ohne herbe Kämpfe, dennoch nach und nach auf ein höheres Niveau der Kultur sich zu heben bemüht ist? Liegt auch beim italienischen Volk und vielleicht noch mehr in dessen leitenden Kreisen, wie man täglich erfährt, noch gar manches im Argen, so fehlen doch auch die gesunden Kräfte nicht, welche den bösen Mächten entgegen steuern, und sind die leuchtenden Funken des heiligen Feuers für die Pflege des Guten und des Schönen keineswegs erloschen.

Beschränken wir uns auf das Gebiet der Kunst, so darf wohl behauptet werden, dass zu Gunsten derselben seit dem Aufschwunge des Landes zu seiner politischen Einheit schon vieles unternommen worden ist, um dessen Angelegenheiten zu fördern und für die Aufstellung und Erhaltung der Kunstwerke Sorge zu tragen.

Zweifelsohne ist dem jüngsten der drei Staaten sein Bündnis mit den älteren auch in dieser Beziehung zu statten gekommen, insofern ersterer mit der strengen Civilisation der Nordstaaten näher in Berührung gekommen ist und von derselben gar vieles mit klarer Einsicht und praktischen Anlagen zu verwerten gewusst

1) Le Gallerie Nazionali Italiane. Per cura del Ministero della Pubblica Istruzione. Roma 1895—1896. 2 vol. Fol.

hat. Braucht man ja nur dabei an einen weitumfassenden Geist zu denken, wie er einen Mann gleich Giov. Morelli beseelte, einen Mann, der von einem seiner besten Freunde treffend als der Gesinnung nach ein Italiener, in Betracht seiner Studien aber ein Deutscher bezeichnet worden.[1])

Als Verbindungsglied zwischen den zwei so verschiedenen Rassen hat denn dieser Mann in der Kunstwelt einen nachhaltigen Einfluss ausgeübt, dem sich schließlich auch seine Landsleute, wiewohl mit einer gewissen Saumseligkeit, nicht zu entziehen vermochten, indem der von ihm gegebene Impuls auch in Italien unter den jüngeren Kräften befruchtend wirkte.



Altargemälde von FR. COSSA, zusammengestellt nach G. Frizzoni (s. S. 227). Zeichnung des Rahmens von Prof. Pogliaghi.

So ist es heutzutage der Thätigkeit und dem Kunsteifer *Adolfo Venturi's* hauptsächlich zu verdanken,

1) S. *Giovanni Morelli*, ein Lebensbild, p. XXXVI im dritten Bande der kunsthistorischen Studien von J. Lermolieff. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1893.







Predella von FR. COSSA im vatikanischen Museum in Rom.

dass in Italien seit einigen Jahren eine Reorganisation der öffentlichen Sammlungen vorgenommen und darüber unter seiner Leitung angemessene offizielle Berichte herausgegeben werden. Anstatt aber in einzelnen Heften zu erscheinen, wie dies in Deutschland zu geschehen pflegt, ist in Rom die Maßregel getroffen worden, die Veröffentlichungen, wie in Österreich, nur einmal jährlich in der Form von stattlichen Quartbänden herauszugeben, in welchen die die Museen betreffenden Neuigkeiten zusammenfassend pro Jahr mitgeteilt werden. Mag diese Norm gebilligt oder getadelt werden — (und wir denken, dass sie schließlich ebenso ihre Vorzüge wie ihre Nachteile hat), — sicher ist, dass die reichhaltigen und schön illustrirten Prachtbände jedesmal gar viel des Erbaulichen und Denkwürdigen enthalten. Davon soll nun hier das Wesentlichste unseren Lesern mitgeteilt werden.

II.

Zu den erfreulichsten Neuigkeiten ist gleich am Anfang die Erwerbung der zwei kostbaren Tafelbilder von Francesco Cossa durch die Breragalerie zu Mailand zu nennen. Von diesen ist bereits in dieser Zeitschrift (Bd. XXIII) die Rede gewesen, in meinem Artikel: Zur Wiederherstellung eines altferraresischen Altarwerkes, als sie noch in Ferrara im Besitze der Frau Barbi Cinti waren, sowie in dem Artikel von E. Jacobsen, und es ist hier am Platz, einige Nachträge zu dem damals Angegebenen zu liefern. Die Vermutung nämlich, dass diese zwei Gemälde, die Heiligen Johannes den Täufer und Petrus darstellend, samt dem strengen Dominikaner-Heiligen der Londoner Nationalgalerie und dem langen Predellenbilde in der vatikanischen Galerie in früherer Zeit ein Altarbild in einer Kapelle zu San Petronio in Bologna gebildet hätten, hat sich insofern als unhaltbar erwiesen, als der Centralheilige, der Mönch, nicht einen Heiligen Vincenz Ferrer, dem die angedeutete Kapelle gewidmet ist, personifizirt, da die Figur mit keinem der unausbleiblichen Attribute dieses Heiligen versehen erscheint, wohl aber einen andern asketischen Nachfolger des Dominikus, als welchen sich der Heilige Hyacinth herausstellt. Dies zu bestimmen sind wir dadurch in der Lage, dass die dramatischen Darstellungen, welche sich auf dem vatikanischen Gemälde vorfinden, und die sich nach gewöhnlicher Sitte der altitalienischen Maler auf die Hauptperson unter den oberhalb dargestellten Heiligen beziehen, doch genauer mit den legendarischen Episoden aus dem Leben des letztgenannten Heiligen stimmen, wie dies im Verzeichnis der päpstlichen Galerie angenommen und vor einigen Jahren in einem Artikel von Herrn Gustave Gruyer in der Zeitschrift „Notes d'Art et d'Archéologie (1890, Januar), gegen meine ketzerische Deutung überzeugend auseinandergesetzt worden ist. Dass aber dieses Predellenbild mit den drei übrigen Gemälden ursprünglich im engsten Zusammenhang gestanden haben muss, erhellt nicht nur aus der augenfälligen Identität des Stiles aller dieser Gemälde, sondern auch aus der ganz entsprechenden Tracht und der Übereinstimmung in dem ganzen Habitus, in dem der Heilige im kleinen und im größeren Maßstab dargestellt ist, abgesehen von den Größenmaßen, die man sich mit der gebührenden Ergänzung des ursprünglichen Rahmens für das Altarblatt zu denken hat. Da nun allerseits kein Zweifel über die Zusammengehörigkeit dieser Stücke waltet, so sei es uns gestattet, hier den Ausspruch zu thun, wie schön, wie zeitgemäß aufgeklärt es wäre, wenn in mehr oder weniger nahebevorstehender Zeit mittels einer internationalen Verständigung die Angelegenheit so weit geführt würde, dass die gesonderten Glieder des ursprünglichen Altarwerkes von neuem in einem Ganzen vereinigt und derart der civilisirten Welt wiedergegeben werden könnten. Mittlerweile verdanken wir der Gefälligkeit sowie der künstlerischen Einsicht von Herrn Prof. Ludovico Pogliaghi aus Mailand, unsern Lesern hier eine ideale Wiederherstellung des Tryptichon vorlegen zu können, mittelst Einlegung der verschiedenen Teile in den auf sinnige Weise von ihm ersonnenen und gezeichneten Rahmen. — Was den Ort betrifft, an dem die Aufstellung von Anfang an stattgefunden haben dürfte, so wäre darüber eine neue Vermutung aufzustellen. In Ferrara existirt nämlich eine alte, wiewohl im vorigen Jahrhundert erneuerte, dem Heiligen Dominicus geweihte Kirche, die wie in andern ähnlichen Fällen gleich einem Pantheon der Nachfolger aus demselben Orden angelegt ist. Da fehlt denn auch eine dem Heiligen Hyacinth gewidmete Kapelle nicht, aus der vor wenigen Jahren eine bedeutende Terrakottabüste desselben von *Alfonso Lombardi* in den benachbarten Palast Strozzi übertragen worden ist. Es liegt also nichts näher als die Annahme, dass das Altarwerk, vom dem hier die Rede ist, für diese Kapelle ausgeführt worden sei, vor der Zeit, in der Fr. Cossa (wohl ungefähr 1470) nach Bologna übersiedelte, indem der herbe, primitive Stil, der sich in dem ganzen Werke kund giebt, gewiss auf die Jugendjahre des gediegenen Meisters deutet und auf recht fühlbare, sichtbare Weise von der breiteren, großartiger angelegten Manier sich unterscheidet, die uns beim Anblick seines allgemein gerühmten Leinwandbildes in der Pinakothek entgegentritt.

Um schließlich auf die richtige Deutung des interessanten vatikanischen Predellenbildes, das gewissermaßen ein malerischer Kommentar zur Geschichte des Titular-Heiligen ist, zurückzukommen, so sei es uns gestattet, dieselbe mit den treffenden Worten im Aufsatze von Herrn Gruyer, der von uns früher angenommenen, entgegenzustellen. Es handelt sich um vier der Reihe nach dargestellte Begebenheiten.[1]) La première,

1) Die Schilderung derselben ist, laut brieflicher Mitteilung von Herrn Gustave Gruyer, der Lebensbeschreibung des Heiligen Hyacinth von Severin von Krakau entnommen.

heißt es, nous fait assister a la résurrection d'un enfant mort sans être baptisé, miracle qui eut lieu a Cracovie en 1231. Pendant que la mère de l'enfant, assise sous le portique de la maison, s'abandonne a son affliction, le père s'achemine vers le temple en portant l'enfant mort dans une corbeille, et un peu plus loin on le voit agenouillé a l'intérieur du temple devant le tombeau de Saint Hyacinthe, sur le quel son fils ressuscité sourit a quelques spectateurs stupéfaits. Une femme vue de dos, tenant un enfant par la main, monte les marches du temple. L'enfant rappelle celui de la zone intermédiaire d'avril dans les fresques du palais de Schifanoia. — Dans la seconde composition c'est à l'extinction miraculeuse d'une incendie que nous assistons. Un jeune homme, probablement le fils du propriétaire de la maison, est a genoux sur une arcade à demi consumée et voit apparaître dans les airs Saint Hyacinthe qui apaise les flammes par une bénédiction. Au premier plan, a droite, un homme agenouillé puise de l'eau; un autre lance de l'eau contre les murs embrasés; un troisième se penche vers un baquet d'eau, et un quatrième tire, à l'aide de crocs adaptés a une corde, des poutres calcinées, tandis qu'un ouvrier, vu de face, porte ses mains a sa tête ensanglantée. A gauche, une femme accourt en ouvrant les bras et en regardant le jeune homme a genoux sur l'arcade. Devant elle, un homme blessé a la jambe s'est assis pour se panser. Auprès de lui trois hommes debout (un vu de dos et deux vus de face) causent entre eux. — La troisième composition représente Saint Hyacinthe au moment où il guérit, en étendant la main, une femme qui est tombée a terre et dont un jeune homme soutient la tête renversée. Un grand nombre de personnages (hommes, femmes, enfants) assistent au miracle qui a lieu devant un édifice a quatre rangées de colonnes. — Dans la quatrième composition, la femme du boutillier du roi de Pologne, assise sur son lit, invoque Saint Hyacinthe et est aussitôt délivrée d'une cruelle maladie. Au premier plan, trois femmes (une debout et deux assises) préparent des linges pour la malade. Celle de droite fait songer a quelques unes des femmes qui figurent dans la zone supérieure d'avril au palais de Schifanoia. En dehors de la chambre on aperçoit a gauche un homme debout, a droite deux autres hommes debout, conversant et un cavalier vu par derrière, qui se dirige vers une porte pratiquée dans un rocher aux découpures bizarres et invraisemblables."

Alle diese Einzelheiten kann man in dem reizenden Predellenbilde aufs Bestimmteste wahrnehmen, und es waltet darin faktisch überall derselbe Geist, welcher den besten Teil in der äußerst merkwürdigen malerischen Dekoration des bekannten großen Saales im Palast der Schifanoia zu Ferrara beseelt. Die Brera aber hat durch den Erwerb der zwei zugehörigen Figuren einen Zuwachs erhalten, um den sie angesichts der Seltenheit solcher Stücke manche Galerie beneiden könnte.

Derselben Sammlung sind weiterhin zwei andere Gemälde zugeflossen, welche sich in kirchlichen Räumen befunden hatten, nämlich ein toter Christus von zwei Engeln beweint, von *Alvise Vivarini*, dem man wohl mehr Zutrauen schenken mag als dem anderen segnenden Christus ebendaselbst, welcher demselben zugeschrieben wird, und eine Lünette mit der Krönung Mariä von dem bergamasker Schüler des Giov. Bellini *Andrea Previtali*. Diese Bilder gehören zu der beträchtlichen Zahl derjenigen, die durch die gewaltsame Willkür des ersten Napoleon gar manchen Kirchen in Ober- und Mittelitalien entrissen wurden, um sie in der Hauptstadt Italiens zu konzentriren, wo sie schließlich den gehörigen Raum vermissten, um aufgestellt zu werden, und folglich in verschiedenen Kirchen der Umgegend leihweise deponirt wurden.

In den uns vorliegenden Bänden hat der Sekretär der Breraakademie, Herr Carotti, einen fleißigen Bericht erteilt über die vielen Gemälde genannter Kategorie, die noch in den Kirchen zu sehen sind, und von denen die Direktion der Galerie eventuell noch manches Specimen zurückfordern könnte. Leider ist aber das meiste heutzutage in so verwahrlostem Zustande, dass an eine neue Aufstellung kaum noch zu denken ist. Andererseits ist dann auch nicht alles Gold, was da geschildert wird. Unter anderen eine Maria mit dem Kinde, wegen der auf dem Gürtel der Mutter angebrachten Bezeichnung dem alten Jacopo Bellini zugemutet, wobei an das von Morelli sinnig angeführte venetianische Sprichwort „chi guarda cartelo no magna videlo" erinnert werden sollte, wodurch angedeutet wird, wie leicht man durch bloßes Betrachten von verführerischen Inschriften irre geführt werden kann.

III.

Viel des Neuen, und zwar recht Lobenswertes, ist über Parma und Modena mitzuteilen. Die den genannten Städten gehörigen kgl. Galerieen sind nämlich von Grund aus nach rationellen Normen neu geordnet worden. In Parma hat sich bei diesem gewaltigen Unternehmen mit der Energie eines echten Romagnolen und mit gebührender Einsicht der bereits im Gebiete der Litteratur bekannte Prof. *Corrado Ricci* hervorgethan und seinen Landsleuten gezeigt, wieviel durch eine feurige und rastlose Thätigkeit in verhältnismäßig kurzer Zeit zu stande gebracht werden kann. Hat er nicht in weniger als drei Jahren die Anordnung der aus mehr als tausend Nummern bestehenden Sammlung durchzuführen, den dazu gehörigen wissenschaftlichen Katalog (einen beträchtlichen Band mit 14 Abbildungen versehen), endlich noch ein erschöpfendes Werk über Correggio, — das bereits in englischer und in deutscher Übersetzung erschienen ist — zu stande zu bringen gewusst! Was die Galerie betrifft, welche die herrlichen Meisterwerke Correggio's enthält, — außer manch anderen wertvollen Kunst-

schätzen, — so wird jedermann bestätigen, der seit mehreren Jahren dessen Thürschwelle nicht mehr betreten hatte, welch vorteilhafte Änderungen darin vorgenommen worden sind. Erstens nicht mehr die frühere Zusammenstellung der Bilder aufs Geratewohl, wobei öfters der Eindruck des einen denjenigen des nahe danebenstehenden aufzuheben pflegt, sondern eine besonnene Verteilung, nicht nur nach Schulen, sondern auch so weit wie möglich nach Zeiten und nach Gegenständen, wie z. B. besondere Porträtsammlungen, Schlachten, Prospekte, Landschaften, Wasserfarbengemälde, Handzeichnungen, Stiche etc.; dann aber eine in allen Sälen durchgehende ruhige, aschengraue Wandfarbe, welche von Ricci als die beste angesehen wird für das Abstechen der Bilder. Dies was das Allgemeine betrifft. Im Einzelnen soll hervorgehoben werden, was er alles gethan, um die Beurteilung und den Genuss der Werke der großen Hauptmeister der Schule Correggio's und Parmigianio's zu begünstigen. Durch die besondere Gruppirung ihrer Bilder, durch specielle Einrichtungen, um den von der Pinakothek abhängigen berühmten Raum der Äbtissin von San Paolo, mit den spielenden Putten Allegri's in einer grünen Laube, sichtbarer zu machen, endlich durch zweckmäßige Verträge mit den kirchlichen Behörden, wodurch er erlangte, dass die Malereien der Kuppeln von S. Giovanni und der Domkirche mit elektrischer Beleuchtung jederzeit gesehen werden können, während er für die Galerie die zwei alten, ursprünglichen, architektonischen Rahmen zu den Bildern der Madonna della scodella von Correggio und zu denjenigen der Conception von Gerolamo Mazzola mittels mäßiger Entschädigung zu gewinnen wußte. Von dieser harmonischen Wiederherstellung des Einklanges zwischen dem Enthaltenden und dem Enthaltenen giebt der erste Band der Gallerie Nazionali Italiane anschauliche Rechenschaft mittels trefflichen von der Firma Danesi in Rom ausgeführten Photogravüren nach photographischen Vorlagen von Anderson. Desgleichen findet man daselbst ein großes Altarblatt abgebildet, welches als das Hauptwerk des *Cristoforo Caselli* von Parma zu betrachten ist, ein Werk, in welchem sich seine künstlerische Erziehung in Venedig durch die offenbaren Eindrücke eines Giov. Bellini, eines Alvise Vivarini und eines Cima da Conegliano kund gaben und das vom Direktor der Galerie für dieselbe von einer geistlichen Brüderschaft erworben worden. Demselben hat man ferner zu verdanken, dass er den eben genannten, den trefflichsten der italienischen Photographen geleitet und unterstüzt hat in der Aufnahme all der köstlichen Kunstwerke, die seit Jahrhunderten die Fremden in der hübschen ehemaligen kleinen Residenzstadt anziehen. So wird uns denn zum erstenmal der hohe Genuss gewährt, treue und klare Abbildungen von den berühmten Fresken der Kirchen und Klöster zu erlangen und eine Musterung der vielen interessanten Bilder zu halten, welche die Galerie besitzt, worunter wir außer den weltbekannten Werken Correggio's und einiger seiner talentvollen Nachfolger noch mehrere vorzügliche Gemälde anführen möchten,



Bildnis des Alexander Farnese von ANTONIS DE MOOR in der k. Galerie zu Parma

als welche speciell zu nennen sind: vier herrliche Stücke von *Cima da Conegliano* (zwei kirchlichen und andere zwei mythologischen Gegenstandes), mehrere von *Francesco Francia,* ein echtes Porträt des Erasmus von Rotterdam von *Hans Holbein d. j.* (im Anderson'schen Katalog merkwürdigerweise als — „ritratto d'ignoto" — angegeben); weiterhin das Bildnis des jungen Alexander Farnese von Antonis Moor (s. Abbild.)[1]), eine Heilung des Blinden von dem merkwürdigen griechisch-italienisch-spanischen Maler Theotocopuli, eine geistvolle und breit gemalte Darstellung zweier heiliger Mönche in einer höchst wirkungsvollen Landschaft von Gio. Batt. Tiepolo, mehrere malerische Ansichten von Bernardo Belotto gen. Canaletto, u. a. m.

IV.

In Modena ist in dem sog. Albergo Arti alles neu aufgestellt worden, nachdem bekanntlich der ganze Bestand der Galerie aus dem herzoglichen Schloss welches dem großen militärischen Institut zugewiesen ist, herausgenommen und lange Zeit in provisorischen unzugänglichen Räumen aufbewahrt worden war. Schon längst hatte Venturi dieser seiner vaterländischen Sammlung eine besondere Aufmerksamkeit zugewandt, wie das sein beträchtliches, seit 1883 erschienenes Werk über die Estensische Galerie[1]) und hernach mehrere kleinere Schriften bezeugen. Kein Wunder also, dass er seinem langgehegten Bestreben gemäß, die Galerie endlich wieder auf würdige Weise aufgestellt zu sehen, sich für dessen Anordnung lebhaft interessirt und sich selbst eingreifend an die bezügliche Arbeit mit Beihilfe des Direktors Prof. Giulio Cantalamessa beteiligte. Resultat davon ist, dass nunmehr den Kunstfreunden, welche die Stadt Modena besuchen, die Befriedigung gewährt wird, die ganze Sammlung, welche außer den Gemälden auch andere wertvolle Gegenstände, wie Handzeichnungen, Majoliken, Bronzen und andere plastische Werke in einer Reihe stattlicher, mit Oberlicht beleuchteter Säle betrachten zu können. Dass die innere Einrichtung so viel wie möglich den neueren Forderungen gemäß ausgeführt worden, versteht sich von selbst und erlaubt wohl den meisten, die Überzeugung zu gewinnen, dass die Modenesischen Sammlungen trotz des erheblichen Verlustes, den sie im vorigen Jahrhundert durch den Verkauf der hundert ausgewählten Bilder an die Dresdener Galerie erlitten haben, doch noch mehr des Guten und Sehenswerten, als allgemein geahnt, besitzen, und zwar sowohl an Werken einheimischer als auch fremder Meister. Unter ersteren eine Anzahl selten vorkommender Stücke, die auf den Zusammenhang sowohl des politischen als des künstlerischen Lebens zwischen Modena und Ferrara bis zu Ende des XVI. Jahrhunderts deuten. Unter diesen soll besonders der seltsamen Verkündigung von *Francesco Bianchi* gedacht werden, von dem noch mehreres in der



Bildnis des Herzogs Franz I. von DIEGO VELAZQUEZ in der k. Galerie zu Modena.

1) Man würde wohl kaum ahnen, dass der Dargestellte eben dieselbe Person ist, die Gerolamo Mazzola wenig später in einem seiner Bilder, welche sich jetzt in Neapel befinden, in Verbindung mit der personifizirten Stadt Parma dargestellt und die in dieser Zeitschrift in unserem Artikel über die neuen photographischen Aufnahmen in Italien abgebildet wurde. Das ganz vorzügliche Porträt von Ant. Moor ist bezeichnet und datirt 1557, als der Dargestellte erst 12 Jahre alt war und sich bei König Philipp II. in Flandern befand. (S. Katalog Ricci p. 206.)

1) Adolfo Venturi: La R. Galleria Estense in Modena. Modena Paolo Toschi e C. — Editori 1883. Ein 4°-Band von nahezu 500 Seiten, reich illustrirt.

Stadt vorkommt und der mit den älteren Ferraresen nahe Verwandtschaft zu bekunden pflegt; ein fleißiger, wenn auch etwas trockener Meister, in den dekorativen und architektonischen Teilen seiner Bilder ganz besonders sorgfältig und fein, in dem aber niemand den ersten Meister des Correggio raten würde, als welcher er von einem alten lokalen Schriftsteller ausgegeben wird, was auch der Zeit nach kaum oder doch nur für sehr kurze Zeit möglich sein konnte, da er 1510 gestorben sein soll, als Correggio also nur 16 Jahre alt war.

Besseres haben doch schließlich die ersten Ferraresen geleistet. So hat denn Modena sowohl in einigen Kirchen als auch in der Galerie einige ganz vorzügliche Werke der beiden *Dosso* aufzuweisen, die mit denjenigen wetteifern können, welche die Räume der kgl. Galerie in Dresden schmücken. Darunter sind zu zählen die Porträts der Herzoge Herkules' I. und Alphonso's I., dasjenige eines lachenden Narren mit einem Lamme unter dem Arm, das höchst poetische, fast in Giorgione's phantastischer Art gedachte Altarblatt mit den heiligen Kriegern Georg und Michael, endlich aber eine Reihe viereckiger Stücke (mehrere leider nur spätere Kopieen oder Ergänzungsstücke), welche zur Verzierung eines Frieses in einem Saale des Schlosses zu Ferrara gedient haben sollen, lauter geistreich aufgefasste Genrebilder, dem lebensfrohen Gemüte des tüchtigen Koloristen *Dosso* vollends entsprechend.[1])

Auch sein Zeitgenosse und Mitbürger *Garofalo* ist durch ein herrliches großes Werk vertreten, eine harmonisch aufgebaute Komposition, deren Mittelpunkt eine hoch auf einem Thron sitzende Madonna mit dem Kinde bildet, von musizirenden Engeln umringt, während im unteren Teil drei Heilige sich vorstellen, unter denen besonders ein sitzender Pilger zu beachten ist in ekstatischer Haltung, ein Urahne der Familie d'Este: ein um so bemerkenswerteres Bild, als es noch voll einer, man dürfte sagen raphaelischen Anmut sich darstellt, wiewohl aus verhältnismäßig später Zeit, da es volle 13 Jahre nach dem Tode Raphael's ausgeführt worden ist, wie sich aus der mit der Nelke und dem Datum 1533 versehenen Bezeichnung ergiebt.

Eines der Juwelen der ganzen Sammlung verdankt aber die Modenesische Galerie dem Nachlasse seines ausgezeichneten, auch durch seine zahlreichen archivalischen Forschungen und Veröffentlichungen bekannten Landsmanns, Marchese Giuseppe Campori, von dem die durch ihre Grazie auch bei der Abbildung in der offiziellen Illustration ganz einnehmend dargestellte Maria mit dem Kinde auf dem Schoß, von *Correggio*, herstammt.

Dieses Gemälde ist wohl zu denjenigen aus dem Ende seiner früheren, der Übersiedelung nach Parma vorangehenden Zeit zu zählen. Obwohl es leider durch eine zu ergreifende Restauration in manchen Teilen sichtlich stark renovirt ist, wohnt doch dem Werke noch ein unbeschreiblicher Zauber inne, der aus dem Zusammentreffen des duftigen, hellen Kolorits mit den harmonischen Linien und dem lieblichen Ausdruck entspringt. Nichts kann interessanter sein, als der Vorbereitung des großen Malers zu seiner reiferen Entwicklung in Gemälden wie diesem gewissermaßen beizuwohnen. Ähnliches, speciell im Typus der Jungfrau, erblickt man in dem anderen, von Dr. Bode entdeckten, Jugendwerke Allegris, welches sich im Besitze des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen befindet.

Ein anderes aus derselben Sammlung stammendes Bild, welches eine Erwähnung verdient, ist das beglaubigte Stück von *Bartolommeo Montagna*, das zwar dem Anfange des XVI. Jahrhunderts angehört, aber noch in der ernsten, herben Auffassung des XV. gehalten ist. Weniger befriedigend hingegen, sowohl wegen des etwas zweideutigen Ausdruckes als wegen der Modellirung, erscheint uns der dem sonst so gediegenen *Andrea Solari* zugeschriebene kreuztragende Christus, gleichfalls aus der Sammlung Campori.

Zwei interessante und anziehende Bilder rühren von Malern aus der Umgegend von Cremona her, in denen sich eine Mischung von lombardischen und von venetianischen Zügen zu äußern pflegen. Mit der näheren Bestimmung derselben scheint aber in der Galerie eine Verwechslung geschehen zu sein.

Dem Cremoneser *Boccaccio Boccaccino* wird nämlich ein Halbfigurenbild der Maria mit dem Söhnlein und einen an eine Säule gebundenen Sebastian zugesprochen, das sich durch die merkwürdigen kugelrunden Köpfe und die eigenen abgerundeten Falten in den Gewändern als ein Werk desjenigen Meisters kundgiebt, welcher (da sein Name noch nicht bekannt ist, wiewohl eine beträchtliche Zahl Arbeiten von ihm bereits zu erwähnen wäre) von Dr. W. Bode passend als ein Pseudo-Baccaccino bezeichnet worden. Hingegen wird einem schwachen Schüler des echten und zarten Boccaccino ein kaum etwas größeres Tafelgemälde zugeschrieben, in welchem zwei knieende Hirten vor der göttlichen Mutter und Kind dargestellt sind. Vergleicht man nun dieses Bild mit der beglaubigten, in der Akademie zu Venedig sich befindlichen sog. Santa Conversazione von Boccaccino, so dürfte es doch nicht schwer fallen, sich davon zu überzeugen, dass in den beiden gar manche Züge dermaßen übereinstimmen, dass das feine Modenesische Gemälde nicht seinem schwachen Nachfolger Tomaso Aleni, wohl aber dem Meister selber, B., vindizirt werden sollte.[1])

1) Eine Abbildung davon nach einer Anderson'schen Photographie in der neu illustrirten, von der Firma Fratelli Treves in Mailand kürzlich herausgegebenen Ausgabe von Morelli's Buch: Della Pittura Italiana.

1) Ein Vergleich durch die trefflichen Photographieen Anderson's von den genannten und andern hauptsächlich in Venedig sich befindenden Stücken dürfte wohl jeden wohlaufgelegten Kunstbeflissenen von der Richtigkeit des Gesagten überzeugen.

Erwähnenswert in Bezug auf die estensische Galerie sind ferner mehrere Meister aus der venetianischen Schule, wie *Cima da Conegliano*, *Bonifazio*, der seltene *Bernardo Parenzano*, *Gio. Fr. Carotto*, *Girolamo Moceto*, *Paolo Caliari*, *Tintoretto*.

Von den Auswärtigen möge nur einer für alle hervorgehoben werden, nämlich der Porträtmaler par excellence *Velazquez*. Von den zwei Bildnissen, die ihm in der Pinakothek zugeschrieben wurden, wollen wir uns nicht bei demjenigen aufhalten das als sein Selbstporträt ausgegeben wurde, das aber bereits bei der neuen Aufstellung in Quarantäne gestellt worden, sondern die Aufmerksamkeit unserer Freunde auf das Porträt des Herzogs von Modena, Franz I., lenken, ein Meisterstück, um das jede Galerie ersten Ranges Modena beneiden dürfte. Bemerkenswert ist die Geschichte seiner Entstehung, über die uns Prof. Carl Justi in seinem unübertroffenen Werke über Velazquez (II, 62 ff.) das Nähere zu berichten weiß. Es ergiebt sich hieraus, dass der achtundzwanzigjährige Herzog, der sich bereits zu Gunsten der spanischen Interessen in Italien verwendet hatte, auf Veranlassung des mächtigen Olivares im Jahre 1638 eine Reise nach Madrid unternahm, um daselbst dem Könige Philipp IV. zu huldigen. Am 23. September kam er in der spanischen Hauptstadt an, wo er vom König gütig empfangen wurde. Der Eindruck scheint auch im allgemeinen ein recht günstiger gewesen zu sein. Man sagte, „das ist ein Spanier“, weil er so schwarze Haare hatte (moreno). „Er ist wirklich von schönem Äußeren“, schrieb der toskanische Minister, „großgewachsen, joviale Mienen, freundlich, lebhaft, frank.“ Dieser Reise und andren Umständen, in Folge deren das Porträt lange Zeit unbekannt geblieben, ist es zu verdanken, dass es noch heutzutage die kgl. Galerie zu Modena ziert. Wäre es daselbst im vorigen Jahrhundert aufgestellt gewesen, so würde es gewiss unter den Bildern sich befinden, die sich König August III. von Sachsen im Jahre 1745 auserwählte, wie er sich auch die drei anderen Bildnisse von Velazquez, die sich jetzt in der Galerie zu Dresden befinden, aus der Sammlung des elenden Franz III. in Modena erkoren hatte. Wie wir aus der Geschichte der Galerie von Modena durch Venturi erfahren, wurde das Bild erst im Jahre 1843 wieder von der herzoglichen Verwaltung erworben und unter die übrigen aufgenommen. Es ist ohne Zweifel dasjenige, welches der spanische Geschichtsschreiber Cean Bermudez mit folgenden Worten erwähnt: „Pintò Velazquez otros muchos retratos entre les que se distinguiò el del duque de Modena, que se hallaba en Madrid el ano de 1638, quien le gratificiò con una ricca cadena que D. Diego se ponia las dias de gala.“ Es ist in breiter, fast skizzenhafter Weise, höchst wirkungsvoll ausgeführt. Den lebendigen Blick auf den Betrachter gerichtet, trägt der Dargestellte über der Rüstung eine rote Schärpe. „So vollkommen hat er sich dem Geschmack der Nation, bei der er Gast war, anbequemt,“ meint Justi, „dass man sein Bild ohne die Daten für einen Spanier erklären würde. So aber verkündigt diese stolze, etwas trotzige Miene, das reiche, lockere, hoch frisirte schwarze Haar, das über die rechte Seite der Stirn wellenförmig herabgleitet, der noch dünne, aufwärts gerichtete Schnurrbart, die Golilla, das goldene Vließ, den geschmeidigen, zum Schauspieler geborenen Italiener. Die Nasenspitze tritt keck hervor, das Kinn weicht hinter die breite Unterlippe zurück. Der Kopf hat etwas Jugendlich-Unbefangenes; der Eindruck ist für damalige Vorstellungen nicht sehr hofmäßig, eine geniale Nachlässigkeit ist darin, eine absichtliche Einfachheit — sehr abweichend von den späteren, im französischen Geschmack gemalten Bildnissen, wo er kälter, blässer, feiner aussieht. Das Gesicht ist fast schattenlos gemalt, aber jetzt durch Firnis stark verdüstert. Dieses Denkmal seiner spanischen Verwandlung mag später mit scheelen Augen angesehen worden sein: daher das Verschwinden des Bildes aus dem Palast.“

Ein anderes denkwürdiges Porträt von Franz I., das sich noch in der Galerie von Modena befindet, ist die über Naturgröße gehaltene marmorne, von Lorenzo Bernini im Jahre 1650 ausgeführte Büste. Der talentvolle Bildhauer arbeitete fast ein Jahr lang daran, „con affetto e diligenza incomparabile“ (mit unvergleichlicher Liebe und Sorgfalt) wie es heißt. Auch wurde er vom Herzog reichlich dafür belohnt (mit tausend Doublonen), da er wohl wusste, wie der Künstler am päpstlichen Hofe mit allerlei Wohlthaten und Ehrenbezeugungen überschüttet wurde.[1]) Die Büste ist in der That ein ganz ausgezeichnetes Werk in ihren breiten, frei geschwungenen Linien und der edlen Haltung des vornehmen Mannes.

Unter den plastischen Kunstwerken, von denen gar manches genannt zu werden verdiente, wollen wir wenigstens noch die vier herrlichen, mit Figuren und Ornamenten reich verzierten Bronzevasen von dem bekannten Paduaner Andrea Briosco, il Riccio genannt, dem Autor des prachtvollen Kandelabers in S. Antonio zu Padua erwähnen, von denen die Lichtdrucke im ersten Band der Galleria Nazionali Italiane einen guten Begriff geben. (Schluss folgt.)

1) S. Venturi's Werk (S. 112), wo die Büste als Titelblatt abgebildet ist.

BÜCHERSCHAU.

Emile Molinier. Catalogue des ivoires. (Musée national du Louvre Département des objets d'art du moyen-Age de la Renaissance et des temps modernes. Paris, 1896.

Der neueste Band der Louvrekataloge behandelt die Elfenbeine, und sicher konnte es keinem Kundigeren anvertraut werden als Molinier. Der Louvre ist gerade an Elfenbeinen sehr reich und die Benutzung derselben ließ oft schmerzlich einen neuen zuverlässigen Katalog vermissen. Die 244 Nummern umfassende Sammlung nimmt einen Raum von 366 Oktavseiten ein, schon äußerlich ein Beweis für die Genauigkeit ihrer Beschreibung. An der Spitze steht das Fragment eines Evangeliardeckels, die Gefangennahme Christi, den sitzenden Petrus und Petri Verläugnung darstellend. Erworben wurde das Stück 1895. Woher, ist leider nicht angegeben. Stilistisch hängt es mit dem Mailänder Deckel (Westwood Nr. 95, 96) zusammen. Das Diptychon Nr. 2 (auch hier abgebildet) ist jetzt vereint; das Museum zu Puy hat die eine Hälfte desselben im Jahre 1894 an den Louvre abgegeben. Das 1893 erworbene Relief, den sitzenden lehrenden Apostel Paulus darstellend (abgeb. S. 8) ist als fragliche italienische Arbeit des 6. oder 7. Jahrh. bezeichnet. Ich setze dasselbe in die Nähe der bekannten Trierer Reliquientafel (zuletzt abgeb. bei Kraus, Christl. Kunstgeschichte I. 1896. S. 501), die byzantinischer Provenienz ist. Fernerhin seien erörtert die Abbildungen der Tafeln mit der Abner-Joabepisode, mit dem Urteil des Salomo (deutsch 9/10. Jahrh.), mit den Daviddarstellungen (deutsch 9/10. Jahrh.), des bereits von Labarte[1] Atlas pl. X 2. Ausgabe I. p. 42 pl. VIII abgeb. deutschen Kästchens aus dem 10. Jahrh., des bekannten Triptyque Harbaville u. a. m. Sehr interessant und charakteristisch ist eine Geburt Christi, eine vortreffliche französische Arbeit des 13. Jahrh. (Nr. 38, abgeb. S. 99). Die letzte Nr., 244, ist eine hochinteressante Freigruppe, eine Kreuzabnahme; Joseph von Arimathia trägt den Erlöser, dessen linke Hand die Madonna ergreift. Außerdem ist eine fragmentirte Ecclesia vorhanden; offenbar gehörte noch ein Johannes und die Figur der Synagoge dazu. Das zum Teil im Lichtdruck abgebildete prächtige Stück ist erst im Jahre 1896 erworben worden. Woher? Der Katalog ist vortrefflich gearbeitet, doch es ist dennoch einiges Tadelswertes an ihm. Erstens vermisst man die Nummern von Westwood, zweitens die Register, wie sie gerade bei diesem Werke so überaus wertvoll sind. Eine zweite Auflage darf diese Fehler nicht unverbessert lassen. Der Louvrekatalog tritt jetzt ebenbürtig an die Seite der Londoner, Berliner und Petersburger Kollegen, die wir Westwood, Maskel, Bode-Tschudi und Kondakoff verdanken. Gerade für das Studium der Elfenbeine sind solche Kataloge wertvoll und dankenswert. Wenn dann noch das vor einigen Jahren von Clemen wieder so energisch gewünschte Korpus altchristlicher und frühmittelalterlicher Elfenbeine Wahrheit wird, liegt der Forschung das Material bequem vor.

Dr. ED. BRAUN.

---

* *Baedeker's „Spanien und Portugal“*, der eben erschienene neueste Band der roten Führer durch die Welt, bildet ein wirkliches Ereignis auf dem Büchermarkt, wenigstens auf dem der Reiselitteratur. Alle praktischen guten Ratschläge, die der bewährte Mentor den Seinigen mit auf den Weg giebt, kommen nun auch denjenigen zu Gute, welche eine Tour durch die Städte der iberischen Halbinsel wagen wollen, um die Natur, das Volk und namentlich die Kunst des eigentlichen Landes an Ort und Stelle kennen zu lernen. Für die Denkmälerwelt Spaniens hat Baedeker wiederum einen besonderen Cicerone gewonnen und zwar keinen geringeren als Geheimrat *C. Justi* in Bonn, den geistvollen Biographen des Velasquez und Murillo. In einem einleitenden Kapitel „Zur spanischen Kunstgeschichte“ giebt der berühmte Gelehrte eine scharfe Charakteristik des künstlerischen Geistes der Spanier, den er mehr zur Aneignung als zur Selbstschöpfung berufen erkennt, und nimmt dann die verschiedenen Kunstepochen von der Römerzeit bis zur Gegenwart durch, in jeder die hervorragenden Denkmäler und Meister mit wenigen Strichen kennzeichnend. Kein Kunstgelehrter oder Kunstfreund, auch wenn er nicht in die Lage kommt, das Land zu besuchen, wird das Baedeker'sche Reisebuch fortan entbehren können, weil es besser als irgend ein anderes Werk orientirenden Stils geeignet ist, ihm ein deutliches Bild von der Stellung Spaniens in der Kunstgeschichte zu gewähren.

Die Gemälde der Prado-Galerie in Madrid werden gegenwärtig von den Photographen eifrig umworben. Die Firma *Braun & Co.* in Dornach publizirt nach den hervorragendsten Gemälden ihre rühmlich bekannten Kohledrucke; die *Photographische Gesellschaft* in Berlin beginnt eine große Veröffentlichung in 110 Heliogravüren (zehn Lieferungen zu je elf Blatt) und die Libreria nacional y extranjera in Madrid giebt eine Folge von über hundert photographischen Aufnahmen in kleinem Format heraus, die von Hauser und Menet in Madrid hergestellt sind. Über die Braun'schen Leistungen bedarf es keines Wortes mehr; man erhält, was man erwartet, nämlich Vorzügliches. Die großen Heliogravüren der Photographischen Gesellschaft erscheinen im Format von 50 zu 68 cm, die Bildgröße ist circa 38 bis 50 cm. Das uns vorliegende Probeblatt der Übergabe von Breda hat eine Bildgröße von 47 zu 39 cm und erweist sich als eine technisch völlig tadellose Leistung. Allerdings ist der Preis nicht gering; man erhält nur ganze Lieferungen zum Preise von 125 Mark, was die Anschaffung erschwert. Die Photographieen der spanischen Firma haben einen viel populäreren Preis, 1 Fr. 50 Cent. das Stück, in der Größe von 20 zu 27 cm. Sie sind weit besser als die alten Laurentschen Aufnahmen, aber freilich nicht gleichmäßig gut, und stehen natürlich gegen die größeren Aufnahmen beträchtlich zurück, halten auch den Vergleich mit den neuen Emissionen von Brogi, Alinari und Anderson nicht aus. Es fehlt an Kontrasten und in den tiefen Schatten an Zeichnung. Immerhin sind aber auch unter diesen Aufnahmen eine beträchtliche Zahl, die man unbedingt empfehlen kann, und da jedes Blatt einzeln käuflich ist, so kann sich der Kunstfreund eine etwa schmerzlich empfundene Lücke seiner Sammlung wenigstens zum Teil ergänzen.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Carl von Lützow †. Nach einer Photographie.

CARL VON LÜTZOW.

GESTORBEN DEN 22. APRIL 1897.



EIN Freund giebt hier ein Bild des Freundes, mit dem er seit Knabenzeit auf Schule und Universitäten zusammen war und mit dem er auch hernach durch steten Briefwechsel und Austausch von Arbeiten, durch gemeinschaftliche Reisen und Besuche in ununterbrochenem Verkehr blieb.

Die Persönlichkeit des seltenen Mannes und eigentümlichen Geistes gilt es zu zeichnen; den Lesern dieser Zeitschrift liegt in dieser selbst sein hauptsächlichstes Wirken und sein unvergängliches Verdienst um die Förderung aller künstlerischen Interessen in Deutschland vor Augen.

Carl von Lützow wurde am 25. Dezember 1832 geboren als Sohn des Großherzoglich Mecklenburgischen Kammerherrn und Schlosshauptmanns von Lützow und dessen Gemahlin, der Tochter des berühmten Anatomen Prof. Loder in Jena, des Freundes und anatomischen Lehrers von Göthe. Lützow's Mutter befand sich damals auf Besuch bei ihrem Großvater, dem Professor der Augenheilkunde Ritter in Göttingen. Daher der Zufall der Geburt in dieser Musenstadt. Sonst ist Lützow ein Schweriner Kind.

Nicht bloß von mütterlicher Seite her stammte der Gelehrtengeist, der den Spross des alten weitverzweigten Adelsgeschlechtes beseelte; schon sein Vater war eine Ausnahme in seiner adeligen Genossenschaft durch litterarische und wissenschaftliche Neigungen und Arbeiten, und auch sonst, wie Heirat, Erziehung dieses Sohnes und anderes zeigten. Eine dreibändige pragmatische Geschichte Mecklenburgs erhält sein Andenken als Historiker.

Die Mutter hat Lützow früh verloren. In stattlichem Hause, das sich sein Vater erbaute, wuchs er auf unter Eindrücken, wie nach Wissenschaft und Kunstsinn kaum ein anderes Haus in Schwerin sie bot. Der Verfasser dieses Nachrufes erinnert sich noch seines freudigen Schreckens, als ihm der befreundete Knabe die Bibliothek des Vaters zeigte mit all diesen Werken der Litteratur, und er die Übersetzungen von Bojardo's und Ariosto's Roland mitnehmen durfte, sich in ihre Wunderwelt der Abenteuer zu versenken.

In Schwerin wurden die Knaben damals gewöhnlich in Privatschulen für das Gymnasium vorbereitet. Lützow's Vater sandte seinen Sohn Carl ausnahmsweise in die dem väterlichen Hause gegenüberliegende Bürgerschule, die von Knaben mittlerer und auch ärmerer Familien besucht war. Der Lateinunterricht kam dann besonders hinzu.

Von Kind an war Carl von Lützow's Charakter merkwürdig klar ausgeprägt und ist sich außerordentlich gleich geblieben. Der schöne, kluge, heitere Knabe, der einzige Adlige unter allen Genossen wusste ebensowohl seine Würde zu wahren, wie sich allgemein beliebt zu machen. Er war immer frisch und fröhlich, klar und sicher, musterhaft in Fleiß und Betragen, nie Spielverderber, nie in Streit, vornehm in Sitte und Benehmen

und das Gemeinere von sich abweisend, aber auch nie hochmütig verletzend und dummstolz, sondern guter Kamerad, und dabei stets Primus seines Jahrgangs.

Ostern 1843 trat er in das damals von dem bekannten Philologen C. Fr. Wex geleitete Schweriner Gymnasium über.

Der Knabe und Jüngling entfaltete hier in stetem Fortschritt alle seine trefflichen Anlagen und Eigenschaften. Eine apollinische Natur — das möchte ihn wohl am besten charakterisiren. Nach Geist und Körper gleichmäßig bevorzugt, war alles in ihm maßvoll harmonisch. Klar von Verstand und für alles, was die Schule in Sprachen und Mathematik u. s. w. verlangte, hochbegabt, mit ausgezeichnetem Gedächtnis und wie von selbst fließender Darstellungsgabe, heiter von Gemüt, durchaus nicht sentimental, wenn er auch für alles Schöne und Große schwärmte, sicher in Charakter und Wesen, dabei musisch veranlagt, gymnastisch tüchtig, erwarb er sich in seltener Weise die Liebe und Achtung seiner Lehrer und Mitschüler. An seinem Fleiße bei seiner Fröhlichkeit und Regsamkeit in jeder Beziehung konnte jeder sich ein Muster nehmen. Dass er ein gelehrter Professor werde, stand von vornherein für alle seine Genossen fest. Aber nicht Mediziner, wie Großvater und Urgroßvater mütterlicher Seite, auch nicht Jurist, um doch vielleicht hoher Staatsbeamter in seiner Heimat zu werden — auf Philologie und Archäologie ging von vornherein seine Neigung. Man mag sich die Freude der philologischen Lehrer am Gymnasium über diesen herrlichen Zögling denken.

Sein Abgangszeugnis vom Gymnasium (Sept. 1851) giebt davon Kunde: Er hat in allen Sprachen und in der Mathematik die besten Noten. Seine natürlichen Anlagen, sein reger Sinn für Wissenschaft, sein Fleiß, seine sehr erfreuliche Schulbildung werden hervorgehoben. Sein musterhaftes Betragen und eine wackere Gesinnung habe ihn bei Lehrern und Schülern in hohem Grade beliebt gemacht. Die Prüfungskommission entlässt ihn „mit den schönsten Hoffnungen und ihren besten Segenswünschen".

Da war niemand unter Lehrern und Mitschülern, der nicht erwartet hätte, ihn nach wenigen Jahren unter die ersten Universitätsgrößen aufrücken zu sehen.

Der junge Student ging nach Göttingen und trat hier in die, unter den Einwirkungen des Jahres 1848 entstandene, dem sogenannten Progress huldigende Burschenschaft Hannovera. Ältere Schweriner Gymnasiumsgenossen sorgten, wie es zu gehen pflegt, für Nachschub und Fuchsfang. Carl von Lützow war sogleich mit voller Seele dabei, auch für die neuen burschenschaftlichen Prinzipien des Progresses. Es gab keinen fröhlicheren und dabei keinen fleißigeren Studenten.

Wacker auf dem Fechtboden, auf der Kneipe ein Trinker, der allen gerecht wurde, aber sich niemals um Sinn und Verstand trank, sondern stets im Geist seines späteren Freundes Bodenstedt zechte —

Trinken wir, sind wir begeistert . . .

unerschöpflich an Witz und Einfällen und Schnäcken, über die er dann selbst glutrot werdend lachte, war er nach den schwersten Kneipnächten morgens unfehlbar im Kolleg. Ihn, dem vom Glücke begünstigten, verließ der angeborene eiserne Fleiß und die Klugheit nie, während andere, die den Fleiß so dringend nötig gehabt hätten, akademisch verbummelten.

C. Fr. Hermann, den er begeistert verehrte, Schneidewin und Fr. Wieseler waren seine Hauptprofessoren.

Selbst Gut-Freund mit allen Genossen, aber für seine intimeren Angelegenheiten bis zur Verschlossenheit verschwiegen, haben ihm die verschiedensten Charaktere schwärmerische Freundschaft entgegengetragen. Seine eigene leicht erregte Schwärmerei für Personen und Ideen machte ihn so besonders liebenswürdig und beliebt, aber Sentimentalität und Gefühlsüberschwang jeder Art war bei ihm ausgeschlossen, wie das Gleichmaß seiner Anlagen dem Außergewöhnlichen nach der einen oder anderen Seite wehrte.

Seine Klugheit und Fähigkeit zu lenken und zu leiten, bethätigte er schon hervorragend als Chargirter in seiner Verbindung. Dass er, der vielfach Verzogene, dabei nach Gelegenheit und Bedürfnis den Olympier hervorkehrte und hier wie auch später den Selbstherrscher zu spielen verstand, war nicht zu verwundern.

Im Frühling 1854 ging er nach München. Das studentische Verbindungsleben hörte hier auf; dafür genoss er Geselligkeit aller Art. An engeren Freundeskreis von jungen Gelehrten und Musikern reihten sich weitere. An F. v. Thiersch empfohlen, fand er im Hause des berühmten Philhellenen, dem Sammelplatz aller Berühmtheiten in München, die freundlichste Aufnahme; ebenso im gastfreien Liebig'schen Hause und selbstverständlich bei seinen großen gesellschaftlichen Vorzügen auch in anderen Kreisen geistiger oder geldlicher Elite.

Von besonderem Werte wurde für ihn eine Empfehlung Karl Ludwig Aegidi's — damals als hinreißender Redner berühmter Docent in Göttingen und Ehrenmitglied der Burschenschaft Hannovera — an Friedrich Bodenstedt. Das war jener Zeit ein Sonnenschein des Glücks im Hause des von König Maximilian von Bayern mit Geibel, Riehl, Carrière und Paul Heyse nach München berufenen Dichters und seiner Edlitam! Und mit geringen Mitteln machten der Mirza, wie Bodenstedt nach seinem Mirza-Schaffy hieß, und seine mit Silberstimme so lieblich singende Edlitam es möglich, ihr Haus zum Mittelpunkt aller Berühmtheiten und fürstlicher Dichterinnen zu machen, die nach München kamen, und ihre Gastfreundlichkeit selbst auf Studenten auszudehnen, die bei dem gefeierten Dichter-Professor hörten.

Bodenstedt hat, nebenbei bemerkt, nie studirt, wie

selbst sonst treffliche ausführlichere Biographieen von ihm berichten. Nur durch Selbstbildung schwang er sich vom Krämer-Ladentisch in Peine auf zum sprachkundigen Lehrer, der als solcher in Russland, dann auch als Reisender, Schriftsteller und Dichter sich Ruhm erwarb und dessen Mirza-Schaffy in der Reaktionszeit nach 1848 eine Erfrischung und Freude sondergleichen für die Geister wurde. In seiner ersten Vorlesung im November 1854 kam er, unkundig des akademischen Tempus und ohne für Beleuchtung gesorgt zu haben, Punkt 4 Uhr ins Kolleg und begann zu lesen, während die verwunderten Studenten allmählich eintraten. Um $^1/_4$5 Uhr konnte er auf dem Katheder schon nicht mehr sehen und trat ans Fenster; um $^1/_2$5 Uhr war er mit seinem Manuskripte fertig, wie er selbst ganz erstaunt uns Erstaunten erklärte.

Aber wie auch der schöne, geistvolle, heitere Student von Lützow in Glück und Gesellschaft schwamm, er beharrte in eisernem Fleiße als Philologe und Archäologe. Thiersch, Spengel, Halm, Prantl hörte er zumeist. Am 5. August 1856 machte er summa cum laude seinen Doktor. Seine Dissertation handelte de vasis fictilibus antiquis more archaico pictis.

Im Jahre 1857 ging er nach Berlin, die dortigen Antiken-Sammlungen zu studiren. Hier in Berlin begannen die ersten Einwirkungen, die ihn dann später von seinen anfänglichen Zielen ablenkten. Er lernte Kugler und Wilhelm Lübke kennen, der damals Professor der Baugeschichte an der Bauakademie in Berlin wurde. Die beiden so außerordentlich begabten, in mancher Beziehung so ähnlichen, von Geist und Witz sprühenden, von rastlosem Fleiß förmlich geplagten, dem Positiven zugewandten und der philosophischen Spekulation durchaus abgewandten jungen Männer und Kollegen in der Philologie hatten sich schnell gefunden. Der ältere Kunsthistoriker Lübke erkannte die Kraft des jüngeren Archäologen und machte Lützow zum Mitarbeiter bei der 2. Auflage der „Denkmäler der Kunst". Fortan blieben sie im regsten Verkehr; im Herbst 1858 begleitete Lützow Wilhelm Lübke, dessen Frau und Schnaase auf einer Studienreise nach Italien; er selbst kam diesmal nur bis Florenz.

Er datirt von dieser Reise seine Neigung zur allgemeinen Kunstgeschichte über das archäologische Fach hinaus.

Wie schwärmte er bei seiner Rückkehr! Nur die neueren Italiener kamen damals als Einheits-Patrioten bei ihm schlecht weg, wogegen die österreichischen Soldaten seine Freude gewesen waren.

Wer Carl von Lützow kannte, der wusste, um dies hierbei zu erinnern, dass er, so treu er sonst persönlich war, und so felsenfest seine Freunde auf ihn bauen konnten, in seinem Enthusiasmus, allerdings erst in längeren Zeiträumen, wechsle. Hitzig und schwärmerisch ergab er sich einer Zeitrichtung, Kunstepoche; hatte er sie durchgearbeitet, kam wohl eine andere an die Reihe. So machte er es z. B. früher mit Gotik, Barock, der Klassik Hansen's. Wie er sich in den letzten Jahren den modernsten Strömungen zuwendete, wissen die Leser dieser Zeitschrift. Licht und Schatten ergaben sich natürlicherweise daraus. Er blieb stets im regsten Streben und in heißer Parteinahme dafür oder dagegen; immer schritt er mit gleicher Energie voran. Erinnerte man ihn, dass er vor Jahren heiß gelobt habe, was er jetzt verwarf oder umgekehrt, so verschlug ihm das nicht viel. Das war ja damals gewesen und war jetzt ganz anders.

Er habilitirte sich am 17. Februar 1859 als Privatdocent in München. Umfassendes fleißigstes Studium, treffliche Schulung, sicheres Gedächtnis, rednerische Begabung und seine Art, alles mit Wärme zu behandeln, machten ihn zu einem trefflichen und beliebten Docenten. Er trug vor über griechische Kunstgeschichte, griechische Lyriker, antikes Drama, Pausanias, Kunstmythologie, die Antiken der Münchener Sammlung. Die Veröffentlichung der „Münchener Antiken" begann er 1861. Durch Reisen im In- und Ausland erweiterte er seine Kenntnisse.

Es war eine geistig bewegte Zeit in München. Die Maximilian-Epoche hatte heftigen Kampf zwischen alten und neuen Bestrebungen und Vorherrschaften gebracht. Die kirchliche Parteiung war auch an der Universität groß. In der bildenden Kunst denke man an den damals noch nicht beendeten Streit, der durch die Namen Kaulbach, Piloty, Rahl, Genelli u. s. w. charakterisirt wird, an den neuen Maximiliansstil in der Architektur. 1859 erregte der österreichisch-italienische Krieg die Gemüter aufs heftigste und nun die neue Ära in Preußen und all die weiteren Aufregungen in Deutschland im Gefolge davon! Wie Stahl und Eisen trafen die Gegensätze aufeinander und schlugen Funken.

Carl von Lützow war in seinem Element. Mit seiner riesigen Nervenkraft brachte er es nach wie vor fertig, der fleißigste Docent und Schriftsteller, eine gesuchte gesellschaftliche Kraft und der flotteste Vereinsgenosse verschiedenster Art zu sein. Beim Mittagstisch von Gelehrten und Schriftstellern unter Vorsitz von Melchior Meyr, bei den Krokodilen unter Geibel's Dichtermajestäts-Leitung, bei den Zwanglosen, nicht zu vergessen im Affenkasten des Augustinerbräus, überall war Lützow, und zwar, was heitere Geselligkeit anbelangt, voran und unerschöpflich an lustigen und auch drastisch treffenden Einfällen und Witzen.

Seine Freunde in der Ferne wunderten sich wohl, dass er nicht mit einem gelehrten philologischen oder archäologischen Werke hervortrat, das ihn sogleich in die Reihe der ersten Größen stellte. Aber statt sich derartig zu konzentriren, hatte er, mehr als selbst nähere Bekannte wussten, sich neuen Gebieten zugewandt. So war er in die Passion hineingekommen, die ihn nie wieder verließ, für alles, was dem Illustrationsfach und dessen Aufschwung angehört, für Zeichnung, Holzschnitt, Kupfer-

stich, Photographie u. s. w. Man staunt, wenn man seine Briefe aus jener Zeit liest, die er nur wegen der damals neuen Holzphotographie an einen Leipziger Verleger schrieb. Mit den Künstlern betreffenden Fachs trat er in rührigsten persönlichen oder schriftlichen Verkehr.

Und nun überraschte er 1862 seine Freunde mit dem Buch „Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst, eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues durch die hauptsächlichsten Denkmäler“, erschienen bei E. A. Seemann, mit dem auch Carl von Lützow, wie vorher schon W. Lübke, nun in so folgenreiche Verbindung trat. Der Philologe und Archäologe war abgeschwenkt zur neueren Kunstgeschichte unter dem Einflusse W. Lübke's. Diesem ist das Buch gewidmet. Die Reise mit ihm in Italien habe den ersten Anlass gegegeben. „Durch den akademischen Beruf in den Gebieten der klassischen Studien festgehalten . . konnte ich nur verstohlen und in mühsam zusammengesparten Stunden unsere damaligen Wanderungen, welche fast ausschließlich den mittelalterlichen und modernen Kunstdenkmälern galten, im Geiste fortsetzen und ihre Ergebnisse auf neuen Reisen in Frankreich, England und Deutschland vervollständigen und befestigen. . . Du bist es gewesen, der mich in das exakte Studium der Monumente des Mittelalters und der neueren Zeit hineingeführt hat.“ Und nun charakterisirt er trefflich, was er fortan als eine Hauptaufgabe ansah.

Es war jener Zeit ein Rückschlag gegen die Übersättigung in Religionsphilosophie und Philosophie des bisherigen Stils, speciell gegen das Übermaß der Ästhetik in Fragen der Kunst bei Mangel an gründlichem und umfassendem kunsthistorischem und technischem Wissen. Diese neuen, in ihrer Art bahnbrechenden Männer wollten Kunst und nur Kunst — selbst die Kulturgeschichte, die zur Erklärung notwendig ist, kam bekanntlich bei einigen zu kurz; das kunstgeschichtliche Interesse wurde in die weitesten Kreise getragen und namentlich durch die Anschauung, durch die Illustration gefördert und dadurch ein neuer Aufschwung herbeigeführt.

Lützow sagt im Vorwort, dass er ungleich einem gelehrten französischen Abbé, seinem äußerlichen Vorbild für die Kirchenbaukunst, sich von religiösen Diatriben durchaus fern gehalten habe. „Unser Publikum will in kunstgeschichtlichen Büchern nicht erbaut, sondern wissenschaftlich angeregt und unterrichtet sein. Auch scheint es mir, als ob die größeren Kreise, welche bei uns in diesen Dingen von Jahr zu Jahr lebendigeren Anteil nehmen, mit allgemeinen ästhetischen Raisonnements nicht mehr zufrieden zu stellen seien, dass man sie vielmehr genauer in das Positive und Besondere einführen dürfe, ohne dem Vorwurf ermüdender Stofflichkeit zu verfallen.“

Das war die damals neu ausgegebene Parole.

Wie schon W. Lübke bei seiner Architekturgeschichte gethan, so gründete auch C. v. Lützow seine Urteile auf Kugler und Schnaase, von den eingehenden Specialstudien abgesehen.

Damit war er aus dem engeren Kreis seiner bisherigen Studien und Arbeiten herausgetreten. Er sollte bald mehr und mehr in die neue Bahn hinübergedrängt werden. Damals eine Berufung als Professor, und sein Schicksal hätte sich wohl anders gestaltet.

Der junge Docent hatte jener Zeit seine geistvolle, liebenswürdige Gattin heimgeführt. War das eine Idylle in dem kleinen Haus im Garten zu Schwabing, wohin das junge tapfere Paar zog und bei notwendiger Einschränkung so fröhlich den Sorgen des Lebens eines unbesoldeten Docenten trotzte!

Nun kamen ernste Tage. Lützow klagte niemals, sondern schwieg über Sorgen, die ihn bedrückten, und so blieb selbst guten Freunden vieles verborgen . . .

Ein Zwischenfall, entstanden durch eine Kritik von dem später so hochgeschätzten Schweizer Dichter Heinrich Leuthold, die Lützow beeinflusst haben sollte, hat diesen wohl mitbewogen, München gegen Wien zu vertauschen. Es war damals an der Münchener Universität, wie schon gesagt, viel Hass und Streit und je nachdem wenig Aussicht auf Beförderung. Aber es war damit nicht gethan, dass er als Docent an die Universität Wien übertrat. „Denn man muss leben auf der Erde“ sagt Mirza Schaffy. Der Fürst Czartoryski gab seit 1853 in Wien „Rezensionen und Mitteilungen über Theater und Musik“ heraus. Hieran schlossen sich seit 1862 „Rezensionen und Mitteilungen über bildende Kunst“. C. v. Lützow wurde „Hauptmitarbeiter“, wie er es selbst nannte. Der zweite Jahrgang, der unter besonderer Mitwirkung von R. v. Eitelberger, Jac. Falke, W. Lübke, C. v. Lützow und F. Pecht“ erschien, begann mit dem Vorwort „Was wir wollen“. Der Eingang ist bezeichnend, allerdings wenig geschmackvoll: „Die moderne Kunstkritik spielt gar zu gern die Rolle des Herrn Famulus Wagner; sie gräbt mit gieriger Hand nach den Schätzen der echten Kunst und glaubt vergnügt, sie in den Regenwürmern des Gedankens, der Tendenz, der Symbolik, des Nationalen oder Zeitgemäßen gefunden zu haben.“

Gegen die bisherige Behandlung wird hervorgehoben, dass das Kunstwerk ein Geschautes, nicht ein Gedachtes sei. Es gehöre dazu, dass man sich die schwierige Kunst des Sehens aneigne, gegen diejenigen, welche die Kunstwerke lesen und nicht schauen wollten. Gesunde, aufstrebende, lebenskräftige Kunst, die stets mit der Jugend verbundene Schönheit als Ziel, und eine zweckentsprechende, dabei durch Schönheit gehobene Kunstindustrie gelte es zu fördern und zu vertreten.

Frühling 1863 ging C. v. Lützow nach Wien, erhielt die venia docendi für Geschichte und Archäologie der klassischen Kunst an der Universität und wurde Sommer 1864 auch Docent der Kunstgeschichte an der K. K. Akademie der bildenden Künste. 1865 wurde er

Vorstand der Bibliothek und Kupferstichsammlung der Akademie. Mit diesem Jahre hörten die „Rezensionen“ auf. Dafür hatte Lützow mit E. A. Seemann einen verbesserten Ersatz geplant und sich der Mitwirkung der hervorragendsten Gelehrten und Kritiker des Kunstfaches versichert.

1866 erschien die „Zeitschrift für bildende Kunst, mit dem Beiblatt: die Kunstchronik“ von C. v. Lützow herausgegeben im Verlag von E. A. Seemann. „Seit dem Jahre 1865, wo wir unsere Zeitschrift geplant und ins Leben gerufen haben, war ich mit ihm in ungetrübter Freundschaft zu gemeinsamer Thätigkeit verbunden“ ruft der Verleger seinem Freunde schmerzlich nach. Und — wiederholen wir hier dessen weitere Worte über den Verlust, da kürzer und schöner C. v. Lützow's Thätigkeit als Herausgeber nicht charakterisirt werden kann: „denn nicht leicht ist der Ersatz eines vornehm gesinnten Mannes, der mit praktischem Sinn seines Amtes wartend im Streit der Meinungen die volle Gelassenheit bewahrt und freimütig genug ist, um auch Andersgläubigen das Wort zu gönnen“.

„Das Unternehmen, welches wir heute beginnen“, so lautet das Vorwort, „ist bestimmt, alles Bemerkenswerte und Schöne, was die Kunst der Gegenwart, vornehmlich in Deutschland hervorbringt und anstrebt, den größeren Kreisen des gebildeten Publikums durch Bild und Wort vor die Seele zu führen. Nicht nur zum Lesen und Urteilen über Kunst, sondern zum eigenen Sehen und Vergleichen will es Gelegenheit bieten; nicht in erster Linie den Scharfsinn, sondern den Schönheitssinn wird es zu nähren und zu entwickeln bestrebt sein. Der Drang nach künstlerischer Bildung lebt im innersten Bewusstsein unseres Volkes. Die religiösen und politischen Kämpfe ruhen; der Kreislauf der philosophischen Systeme scheint vollendet zu sein.“ Dafür sei die Kunst wiedererkannt als die reife und edelste Frucht der Gesittung.

Die Schönheit wird damals noch, wie man sieht, in besonderer Weise betont. Wie die religiösen, politischen und philosophischen Kämpfe (Schopenhauer!) ignorirt werden, ist interessant. Die eigene Tendenz aber war klar ausgesprochen: Kunst unter Fernhaltung all der genannten Einflüsse, — die freilich die Kunst so vielfach bestimmen!

Was Wert der Männer anbelangt, die Lützow für die Zeitschrift geeint hatte, so war in dieser Beziehung der Erfolg sogleich gesichert. R. v. Eitelberger, Jac. Falke, G. Heider, H. Hettner, M. Jordan, W. Lübke, Jul. Meyer, O. Mündler, Fr. Pecht, Anton Springer, G. F. Waagen, A. Woltmann, Rob. Zimmermann sind als Mitarbeiter genannt!

Das Verdienst C. v. Lützow's in der harmonischen Leitung, wo es galt, die verschiedensten Kräfte zusammenzuhalten und zu erneuern, die kritische Steuerung durch die kunstbewegten Decennien ruhig und klar zu führen, sine ira et studio auch der empfindlichen und leidenschaftlichen Künstlerwelt gegenüber seinen Standpunkt zu wahren, nicht zurückzubleiben, sondern immer mit der Gegenwart im Weiterschreiten — das nicht immer Fortschritt besagt — zu bleiben, — das ist außerordentlich.

Seine apollinische Natur, wie wir sie nannten, verschmolz dabei mit der des gewandten, geschäftskundigen, göttlichen Hermes. Er war eminent durch seine Klarheit, Ordnung, Arbeitskraft und Freude.

1867 wurde er außerordentlicher, 1882 ordentlicher Professor der Architekturgeschichte an der K. K. technischen Hochschule in Wien. Mitglied vieler gelehrter Gesellschaften im In- und Ausland war er längst geworden.

Zu der nie endenden Redaktionsarbeit kamen nun alle seine Pflichten in Wien als Professor, Bibliothekar, Kustos, Vorstand. Dazu wirkte er als Schriftsteller, als Meister in öffentlichen Vorträgen, als Vorstand der kunsthistorischen Kongresse und von anderen Vereinen.

In den letzten Jahren schrieb er über Kunst und einschlägige Fragen, z. B. über städtische Neuerungen auch in die Neue freie Presse, ein Artikel immer jugendlich schneidiger und um Gegnerschaft unbekümmerter als der andere. Der Sturm, den er durch seinen Aufsatz über Wallot's Parlamentsgebäude erregte, ist bekannt. „Es muss wirken“, war seine Antwort bei Verwunderung über seine Art, vorzugehen.

So lebte er in der Arbeit, allem gewachsen, was an ihn herantrat, nie müde, nie klagend, immer andere anspornend. Ihm war nicht wohl, wenn er nicht in Geschäften steckte und nicht anordnen, dirigiren konnte. So sorgte er selbst auf anstrengenden Studienreisen dafür, dass er womöglich täglich Briefe und Depeschen erhielt. Auf Reisen mit Freunden verstand es sich von selbst, dass er der Reisemarschall war. Wer Bequemlichkeit liebte, kam dabei freilich schlimm weg. Aber war das gewaltige Tages-Menü der Besichtigungen abgethan, dann war niemand genussfroher und leistungsfähiger als er bei dem Menü von Küche und Keller.

Als Archäologe schrieb er 1868 noch „Das choragische Denkmal des Lysikrates in Athen“, nachdem er 1866 den I. Band der 2. Auflage von Schnaase's Geschichte der bildenden Künste neu bearbeitet hatte. 1877 erschien die Geschichte der K. K. Akademie der bildenden Künste, 1884 das Prachtwerk „Die Kunstschätze Italiens“, danach ein Text zu Unger's Belvedere-Galerie, ein Galeriekatalog der Akademie der bildenden Künste und die bei seiner gründlichen Kenntnis und Vorliebe so treffliche Geschichte des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts (1891).

Im vorigen Jahre erfüllte er allen Theilnehmern unvergesslich mit unverwüstlicher Kraft und Frische die Pflichten als Vorstand der deutschen Abteilung auf dem kunsthistorischen Kongress zu Budapest während der Millenar-Feier.

Jetzt hatte er eigene Auflagen, dann eine neue Ausgabe von Lübke's Grundriss der Kunstgeschichte auf Händen. Er beabsichtigte in diesem Frühjahr zuerst eine Reise nach Italien, dann änderte er seinen Plan: er wollte auf längerer Studienreise wieder nach Frankreich und England. Er war nach seiner Gewohnheit Feuer und Flamme dafür. Anfang April wollte er abreisen. Ein Influenza-Anfall wurde anfangs nicht weiter beachtet und galt als schnell vorübergehend. So schob er dreimal seine Abreise, immer um wenige Tage, hinaus. Niemand dachte an Gefahr. Bis zum 14. April war er noch thätig. Da entwickelte sich die tückische Krankheit zu einem schmerzhaften Nierenleiden, und Blutvergiftung entriss ihn plötzlich den Seinen, seinen Freunden und der Kunst, die er als der Besten einer in seiner Zeit so frisch und freudig, so aufopfernd und tapfer gefördert hat.

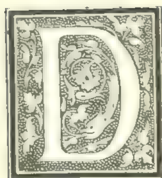
Seine alten Freunde haben Unersetzliches in ihm verloren. Nun er fehlt, wer wird sich freuen, anregen, antreiben und für alles ein Herz haben, wie er es hatte?

C. L.

DER HEILIGENBERG VON VARALLO UND GAUDENZIO FERRARI.

VON *GUSTAV PAULI.*

I.



DIE Heiligenberge Oberitaliens, so betitelt sich eines der Kapitel in der neueren Kunstgeschichte, die noch geschrieben werden müssen. In ansehnlicher Zahl sind sie verstreut in den südlichen Alpenländern, diese merkwürdigsten und größten Stätten der Erbauung, welche die spätere Renaissancezeit in Italien hervorgebracht hat. In Varallo, Varese, Orta, Locarno, Domo d'Ossola, Oropa, Graglia, S. Giovanni d'Andorno, Crea finden wir solche sacri monti mit ihren Kapellen teils vollendet, teils doch geplant und begonnen. Das ganze sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert hindurch hat man auf ihnen gebaut, geformt und gemalt, und einige der besten lombardischen Künstler jener Zeit haben dabei mitgewirkt. Insonderheit entwickelte sich hier eine Nachblüte der farbigen Terrakottaplastik. Die kunsthistorische Bedeutung dieser Berge ist also nicht zu bezweifeln. Dennoch aber erscheint mir größer ihre kulturhistorische Bedeutung. Wir sehen in ihnen die letzte große künstlerische Leistung der Volkspartei in der katholischen Kirche, der Bettelmönchorden, den letzten Versuch, die heiligen Dinge zu popularisiren, einen Versuch, unternommen auf echt italienische und echt katholische Art.

Bei dem Städtchen Romagnano, das dreißig Kilometer von Novara entfernt liegt, öffnet sich das Sesiathal, eines jener schönen und fruchtbaren Thäler der südlichen Alpen. Es führt in nordwestlicher Richtung zu der Gruppe des Monte Rosa. Der Hauptort des Thales ist Varallo, die Endstation einer Sekundärbahn, die von Novara ausgeht. Das malerische, trotz seines Bahnhofes weltabgeschiedene Städtchen mit verschiedenen Kirchen, alten Klöstern und ein paar Palästen ist der Sammelpunkt für die Bauern der umliegenden Bergthäler, die an Festtagen die engen Straßen in ihren seltsamen Trachten füllen. Schon von weitem, wenn die kleine Stadt noch unter Kastanienbäumen verborgen liegt, sieht der Wanderer den Heiligenberg mit seinen hellschimmernden Gebäuden ragen. Es ist ein nach drei Seiten freiliegender Granitkegel, der sich um zweihundert Meter über die Thalsohle erhebt. Als ein frommer Hüter steht er neben dem an seinem Fuße gelagerten Varallo.

Wie alle überhaupt kulturfähigen Gegenden Italiens, so trägt auch das entlegene Sesiathal die Spuren einer großen künstlerischen Vergangenheit.[1]) Manche interessante Bauten trifft man in den kleinen Städten, und in den Kirchen manche gute Gemälde von lombardischen und piemontesischen Meistern; das Hauptdenkmal jedoch, gleichsam das künstlerische Wahrzeichen des Thales ist der sacro monte. Folgendes ist in kurzen Zügen die Geschichte seiner Gründung.

Ein Franziskaner, der Bruder Bernardino Caimi, hat vor vierhundert Jahren den Plan des frommen Werkes ersonnen. Er war ein Mann, der gleichermaßen durch edle Geburt — er entstammte einem Mailänder Grafengeschlecht, und durch seinen heiligen Eifer in großem Ansehen stand. Längere Zeit hatte er als Guardian der Brüder des heiligen Grabes in Jerusalem gelebt, als er im Jahre 1481 nach Italien zurückkehrte. Da-

1) *P. Galloni*, Uomini e fatti celebri della Valsesia. Varallo 1873.

G. Frizzoni, L'arte in Valsesia. Archivio storico dell' arte. IV. 1891. Fasc. 5.

mals schon, so heißt es, war er von dem Wunsche erfüllt, in seiner Heimat ein Abbild der heiligen Stätten zu errichten, zur andächtigen Erbauung für alle, welche die weite Pilgerfahrt nicht unternehmen konnten. Zur Ausführung kamen seine Pläne freilich erst nach weiteren zehn Jahren, indessen erwirkte er sich schon 1486 vom Papste Innocenz dem Achten ein Breve (unter dem Datum des 21. Dezember), dessen Wortlaut uns zwar nicht erhalten ist, das aber in der Grabschrift des frommen Mannes als die Stiftungsurkunde des Heiligtums betrachtet wird. Im folgenden Jahre sehen wir Bruder Bernardino abermals auf dem Wege nach Jerusalem. Gewiss benützte er den neuen Aufenthalt eifrig, um Studien für sein Unternehmen zu sammeln. Gleich nach seiner Rückkehr, im Jahre 1491, begannen die Arbeiten.[1])

Es war eine gewaltige Aufgabe, die sich Bernardino gestellt hatte. Einen Wallfahrtsort allergrößten Stils wollte er schaffen. Die Anregung dazu hatten ihm gewiss die Anlagen seiner Ordensbrüder in den benachbarten deutschen Gebieten gegeben, die Kalvarienberge oder Stationen, eine Zusammenstellung von Gemälden, Reliefs oder Freigruppen, in denen die einzelnen Momente der Leidensgeschichte Christi geschildert sind. Allein was sich dort im kleinen, an der Kirchenwand oder etwa in einem Kapellenraum darstellte, sollte hier in großem Umfange, in einer Reihe von Tempelbauten in Freigruppen lebensgroßer Figuren ausgeführt werden. Die erste große Schwierigkeit, die es dabei zu überwinden gab, war die Auswahl des Platzes. Eine Anhöhe musste es sein, die womöglich gewisse Ähnlichkeiten mit der Schädelstätte aufwies, und die geeignet war, zur Aufnahme jener zahlreichen Bauten, ein Ort ferner, der in seiner Abgeschiedenheit zu frommer Betrachtung einlud und der doch einer menschlichen Niederlassung die nötigen materiellen Bedingungen gewährte. Alles dieses fand Bruder Bernardino in jener Anhöhe bei Varallo vereinigt. Die alten Schriftsteller wissen eine Reihe von Wundern zu berichten, durch die sich dem frommen Manne dieser Berg als der einzig geeignete kund that. Als nun vollends im ersten Jahre der Bauarbeiten ein Stein gefunden wurde, den die Sachverständigen als das getreue Abbild des Steines auf dem Grabe Christi erkannten, da war die Heiligkeit dieser Stätte aller Welt offenbar. — Bernardino Caimi fand in Varallo noch mehr als den Platz, er fand eine Menge von frommen und freigebigen Leuten, die seine Pläne unterstützten, allen voran Milano Scarrognini mit dem Beinamen magnifico, den angesehensten Mann der Gegend. Dieser machte die Sache des sacro monte zu der seinen. Er erscheint als der erste Bauherr (fabbriciere). Die erste Kapelle, die des heiligen Grabes, ließ er auf seine Kosten errichten und daneben ein dem Franz von Assisi geweihtes Heiligtum und eine Wohnung für Bruder Bernardino und ein paar andere Minoriten. Zum Gedächtnis dessen sieht man an jenem Bau eine Tafel eingemauert mit der Inschrift:

Magnificus D. Milanus Scarrogninus hoc Sepulcrum cum fabrica sibi contigua Christo posuit die septimo octobris MCCCCLXXXXI R. P. frater Bernardinus de Mediolano ordinis Minorum de osserv. sacra huius montis excogitavit loca, ut hic Hierusalem videat qui peregrinare nequit.

Merkwürdigerweise wurde erst zwei Jahre später, 1493, das Gebiet des sacro monte in aller Form dem Bruder Caimi abgetreten. Gleichzeitig überwies man seinem Orden die Kirche am Fuße des Heiligenberges, Sta. Maria Delle Grazie und das anliegende Kloster.

Bernardino sollte die glänzende Verwirklichung seines Planes nicht mehr erleben. 1494 starb er in jenem Kloster. Dreiundzwanzig Jahre später folgte ihm Milano Scarrognini in den Tod. Es wurden dann (1517) von der Gemeinde von Varallo zwei neue fabbricieri ernannt, Pietro Ravelli und Bernardo Baldi.

Die Bauherren leiteten in letzter Instanz alle Arbeiten in den Kapellen. Unter ihnen oder neben ihnen standen die Minoritenbrüder, die ein Hospiz auf dem Berge behielten. Sie nahmen hier nicht nur in der bald errichteten Kirche Sta. Maria Dell' Ascensione die heiligen Funktionen wahr und behüteten die Wallfahrtsstätten, sondern beaufsichtigten auch die künstlerischen Arbeiten und beteiligten sich selbst daran. Wir wissen, dass zur Zeit

1) Aus der Litteratur über den sacro monte von Varallo, die man in der Ambrosianabibliothek in Mailand beisammen findet, hebe ich folgende Werke hervor:

Descrittione del sacro monte di Varale di Val di Sesia, dove, come in una nuova Gerusalemme ... Novara 1587. 8⁰.

(*G. Bordiga* und nach ihm *S. Butler* nennen als den Verfasser einen gewissen *Caccia* und führen noch zwei ältere Ausgaben an: die erste von 1565, Novara, die zweite von 1576, Brescia.) Eine neuere Ausgabe erschien in *Varallo*, bei den Revelli als erstes dort gedrucktes Buch 1591.

Conte *Gio. Battista Fassola*, La nuova Gerusalemme ossia il santo sepolcro di Varallo . . . Milano 1671. 8⁰.

Canon. *Torrotti*, Historia della nuova Gerusalemme .... Varallo 1686. 8⁰.

Dies sind neben dem Urkundenmaterial, das sich im Collegio d'Adda zu Varallo befindet, die wichtigsten, alten Quellen. Von der neueren Guidenlitteratur ist weitaus das wichtigste: *G. Bordiga*, Storia e guida del sacro monte di Varallo. Edizione ristampata e riveduta per cura dell' amministrazione del ven. Santuario. Varallo 1857. 8⁰.

Mich. Cusa, Il sacro monte di Varallo. Vercelli 1858. 8⁰.

Neuerdings hat ein begeisterter Verehrer des sacro monte, Herr *Sam. Butler* in London, ihm ein zusammenfassendes Buch gewidmet, betitelt Ex voto, das in zwei Ausgaben, einer englischen 1892 in London und einer italienischen in Novara 1894, erschienen ist. Der Enthusiasmus des liebenswürdigen Autors steht leider im umgekehrten Verhältnis zu seiner kritischen Schärfe.

Die Darstellung Butler's ergänzt und berichtigt der verdienstvolle Kunstforscher Varallos *Giulio Arienta* in einer Reihe von Artikeln in der Zeitschrift Arte e Storia, anno VIII S. 234, XII, p. 138, XIII S. 205, XIV S. 117, XV S. 38.

Milano Scarrognini's ein frate Francesco, der Bildschnitzer und Zeichner genannt wird (maestro di legname e disegnatore), hier arbeitete. Ihm folgte in gleicher Thätigkeit ein fra Eusebio.[1]) Eine weitere Obliegenheit der Mönche war jedenfalls die Sorge für die Einkünfte des Heiligenberges. Es musste alles aus frommen Spenden bezahlt werden. Und um diese beizutreiben, war niemand geeigneter als die Franziskaner, die das Betteln berufsmäßig ausübten. Dabei kam ihnen die Indulgentia plenaria sehr zu statten, die ihr Ordensgeneral Francesco Liccheri schon 1520 für die Besucher aller Kapellen vom Papst erwirkt hatte. In der That fehlte ohne Erfolg. Der edle Carl Borromeo, der an diesem vornehmsten Wallfahrtsort seiner Erzdiözese lebhaften Anteil nahm, scheint vorübergehend durch mehrfache Anwesenheit in Varallo die Gemüter besänftigt zu haben. Sixtus V. nahm schließlich in seiner energischen Art eine vollkommene Neuordnung der Behörde der fabbricieri vor. Danach sollten künftighin immer auf sechs Jahre sechs Bauherren von der Gemeinde ernannt werden, die vom Guardian des Klosters bestätigt werden mussten, und umgekehrt sechs vom Guardian ernannt werden, welche die Gemeinde zu bestätigen hatte. Indessen auch damit waren die Mönche noch nicht beruhigt, und der



Plan des Sacro Monte bei Varallo.

es dem Heiligenberge fast nie an liberalen Gönnern, und noch in jüngster Zeit hat sich ein Wohlthäter gefunden, der die Kirche des Berges mit einer neuen Marmorfassade beschenkte.

Wo neben der Laienbehörde die Geistlichen eine so große Rolle spielten, waren Kompetenzstreitigkeiten unausbleiblich. Im Bewusstsein alles dessen, was sie für den Berg thaten, wollten die Mönche seine Verwaltung am liebsten ganz an sich reißen und auch die Bauherren ernennen. Dem widersetzte sich natürlich die Gemeinde, die alte Herrin des Bodens. Von zwei Päpsten, Julius III. und Paul IV., wussten die Mönche ihren Ansprüchen günstige Bullen zu erlangen, indessen Friede scheint erst auf dem sacro monte eingezogen zu sein, als man die Minoriten 1603 wegschickte, und reformirte Franziskaner an ihre Stelle setzte.[1])

Dass bei einer so schwankenden Beschaffenheit der leitenden Baubehörden von der konsequenten Durchführung eines einheitlichen Planes nicht die Rede war, liegt auf der Hand. Es ist sogar zu bezweifeln, dass Bruder Caimi und sein Beschützer Milano Scarrognini von vornherein einen ins Einzelne gehenden Plan ausgearbeitet hätten. Vielmehr ist alle die vierhundert Jahre lang an der Anlage des Berges beständig herumgebessert worden. Die Wege wurden verändert, Kapellen hier eingerissen und dort wieder aufgebaut, sie wech-

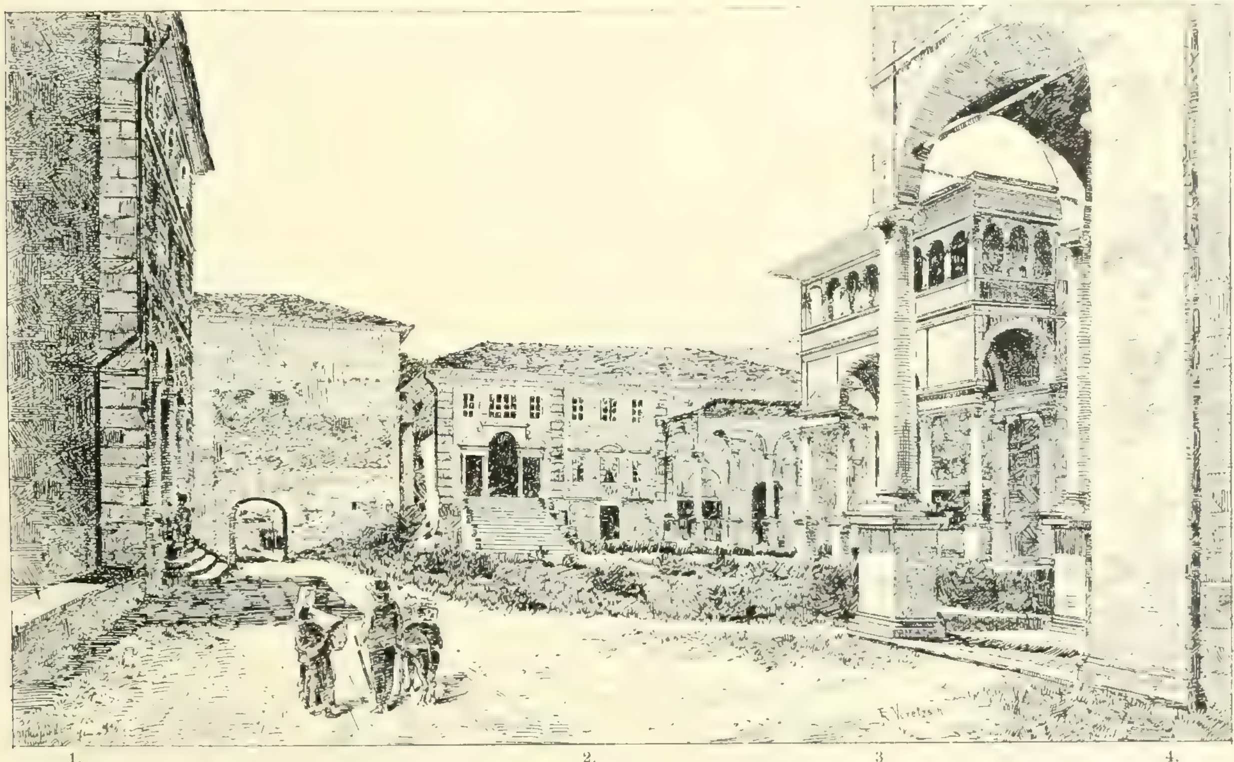
1) *G. [illegible]*, Arte e storia XIV. 1895). S. 117.

1) Vgl. hierüber *Fassola*, a. a. O. S. 24 ff.

selten ihre Bestimmung und damit auch die plastischen Gruppen in ihrem Innern. Es wäre ebenso mühsam wie zwecklos, Schritt für Schritt allen Begebenheiten der Baugeschichte nachzugehen; ihre Hauptperioden, auf die es uns ankommt, liegen fest und werden durch zahlreiche Denkmale illustrirt.

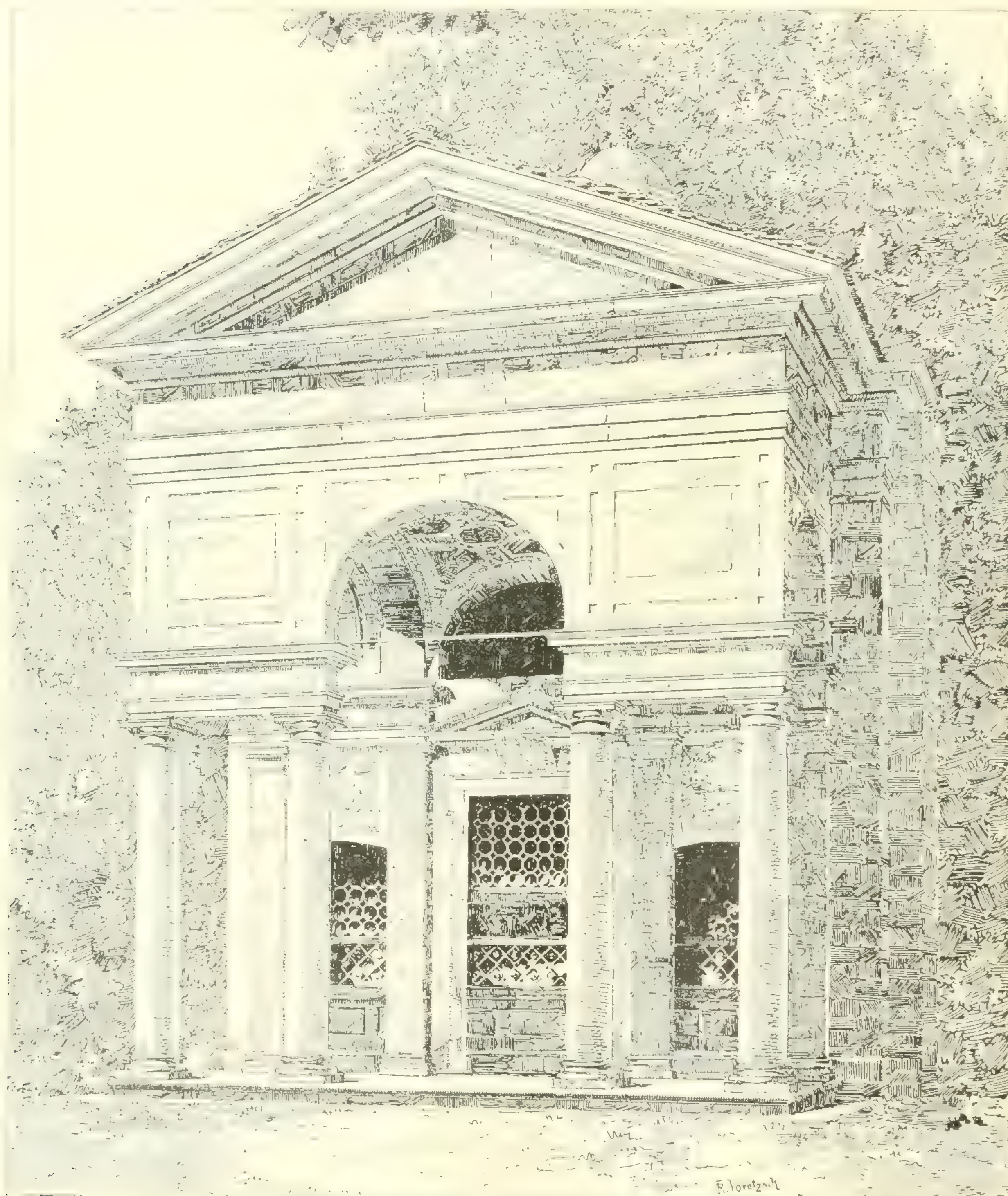
Bei der Franziskanerkirche, Sta. Maria delle grazie, die dicht vor der Stadt liegt, beginnt der Weg, der im Schatten prächtiger alter Kastanienbäume zum sacro monte hinanführt. Oben befindet man sich auf einer Einsattelung des Berges, einer Art von kleinem Plateau. Ein Brunnen rauscht hier, eine Osterie lädt den müden Pilger zur Erholung ein, und daneben werden in einem Laden Rosenkränze, Heiligenbilder und all die frommen Jahrmarktswaren feilgeboten. Durch ein großes banales Barockthor, das 1584 von Pellegrino Tibaldi errichtet wurde, betritt man den heiligen Bezirk, der, von einer Mauer begrenzt, die ganze Höhe des Berges einnimmt. Der beigegebene Plan enthebt mich der Mühe, die Lage der einzelnen Kapellen auseinander zu setzen. Es sind ihrer jetzt, wenn man von den drei letzten verfallenen absieht, vierundvierzig. (Auf dem Plane ist die kleine Grotte des von den Eltern angebeteten Christkindes nach der fünften Kapelle, wie es früher üblich war, übergangen worden, so dass von hier an die Nummernfolge gegen die jetzt in Varallo angebrachte um eins zurückbleibt.)

Als die erste Periode der Baugeschichte dürfen wir die Zeit der Wirksamkeit Milano Scarrognini's betrachten († 1517), bis zu dem Auftreten Gaudenzio Ferrari's unter den Künstlern des Berges. Eine äußerst rege Thätigkeit wurde damals entfaltet.[1]) Etwa zwölf Kapellen entstanden, dazu das Hospiz und die Kirche. Fast alle diese Bauten scheinen an der Peripherie des Berges gelegen zu haben. Da war zunächst im Nordosten das Haus der Madonna di Loreto mit der Gruppe der Verkündigung (Plan 2), sodann im Osten die Kapellengruppe von der Geburt Christi bis zum Traume Josephs vor der Flucht nach Ägypten (Plan 5—8[1]), jedoch ohne die Gruppen und Fresken, die später hinzukamen. Das Gebäude lehnt sich an eine kleine Anhöhe und besteht aus zwei Stockwerken, die durch eine marmorne Wendeltreppe miteinander verbunden sind. Im Erdgeschosse bildet den Hauptraum ein weites kellerartiges Gemach, an das zwei Kapellen grenzen, im Oberstock kommen dazu zwei weitere Kapellen. — An der Südecke des Berges, hinter der alten Kirche, lag die Kapelle des Abendmahls, die später zur Sakristei eingerichtet wurde, deren Figuren man jedoch bei der Neuaufstellung der Gruppe (Plan 19) wieder verwendete. Nicht weit davon müssen sich (nach einem später zu besprechenden Plane Pellegrino Tibaldi's) das Gebet auf dem Ölberg und die Gefangennahme befunden haben. Diese Kapellen sind längst verschwunden, doch haben sich die Figuren der Gefangennahme in der neuen Darstellung dieses Gegenstandes (Plan 22) erhalten. Ziemlich weit davon


1. 2. 3. 4.
Piazza dei Tribunali auf dem Sacro Monte bei Varallo. Capella d'Anna (1), Palazzo di Pilato (2), Capella di Erode (3), Capella di Caifas (4).

1) *G. Arienta.* Arte e Storia. XIV S. 117. Anmerkg.

entfernt lagen im Norden des Bezirkes nahe dem Eingangsthor nebeneinander die Kapellen der Geißelung und Dornenkrönung, die schon um 1560 ausgeräumt



Prima Capella di Adamo et Eva auf dem Sacro Monte bei Varallo.

wurden und gegenwärtig zur Wohnung des Wächters eingerichtet sind.[1]) Die Figuren zur Dornenkrönung und der Christus der Geißelung befinden sich im Museum zu Varallo. Zwei Figuren der letzteren Gruppe wurden bei ihrer Neuaufstellung wieder verwendet. Bernardino Lanini, der Schüler Gaudenzio Ferrari's, hat später die Wände beider Kapellen mit Fresken geschmückt. Das den Hintergrund zur Dornenkrönung bildende Gemälde: Christus vor Pilatus befindet sich gegenwärtig

1) [illegible]

in einzelnen Bruchstücken im genannten Museum. Man mag sie sich im Geiste zusammenfügen nach der kleinen danebenhängenden Skizze, die Herr Arienta vor dem Absägen des Fresko aufgenommen hat. Die Fresken zur Geißelung harren noch auf das Schabeisen eines Wohlthäters, der sie hinter der Tünche hervorklopfen möge.

Nicht weit davon in der gegenwärtigen Kapelle der Versuchung Christi war die Kreuztragung aufgestellt. Ein merkwürdig weiter Abstand trennte diese Kapellen von der zur Darstellung der Kreuzigung ausersehenen Stätte. Es war dies eine kleine Anhöhe am entgegengesetzten Ende des Berges, in der Bernardino Caimi eine besondere Ähnlichkeit mit Golgatha entdeckt hatte. Dicht daneben, am Westende des Berges, lagen die früher erwähnten ältesten Bauten, das hl. Grab, die Franziskuskapelle und die später zum Hospiz erweiterte Wohnung des Bruders Caimi und seiner Minoriten.

In ihren Bauformen sind alle diese Kapellen so schmucklos, dass man zögert, bei ihnen überhaupt von Architektur zu reden: vier nackte Wände, einfach überwölbt, ein oder ein paar große vergitterte Fenster, durch die man die Gruppen im Innern betrachtete, und vor jeder Kapelle ein kleiner Portikus, um die Schaulustigen vor Regen zu schützen. Das ganze Interesse konzentrirte sich auf die Gruppe, und hier ging die Absicht des Bruders Caimi darauf aus, dem an Geist und an Gelde Armen, dem der nicht nach dem gelobten Lande wallen konnte, einen möglichst handgreiflichen Ersatz für die Wirklichkeit zu bieten. Handgreifliche Natürlichkeit in der Darstellung ist nun zwar ein unkünstlerisches, aber dafür ein um so populäreres Prinzip. Die mönchischen Bildschnitzer, selbst aus dem Volke hervorgegangen und in steter Berührung mit dem Volke, wussten sehr wohl, dass man bei ihrem Publikum nicht viel nach Anatomie und adligen Körperformen fragte, umsomehr aber sich an einer groben Sinnestäuschung erfreute.

Mit Ausnahme des gekreuzigten Christus und der beiden Schergenfiguren der Geißelung, die noch passiren mögen, sind ihre Gestalten dürftige Puppen oft mit übergroßen Köpfen von einem erschreckend starren Gesichtsausdruck. Nicht allein sind sie naturalistisch bemalt, sondern — zum Entzücken der Bauern und zum Entsetzen aller ästhetischen Seelen — tragen sie auch wirkliche Schöpfe und Bärte aus Rosshaaren und wirkliche Gewänder aus grobem Leinenstoff. Bei der Darstellung des Abendmahls behandelten die Künstler den Gegenstand weniger von der psychologischen als von der gastronomischen Seite. Sie verzichteten gänzlich darauf, in den Gesichtern der heiligen Schar die Bewegung auszudrücken über den erschütternden Vorgang, der sich in diesem Augenblicke abspielt. Dagegen legten sie den größten Wert auf die Herrichtung des Tisches. Da musste ein wirkliches Tuch ausgebreitet sein, wirkliche Gläser darauf stehen und Teller mit Bergen von Äpfeln und Birnen und Bröten und Käse und Langusten. Kurz, die wackeren mönchischen Bildschnitzer kannten in ihrem Eifer für den Naturalismus keine Grenzen. Und wenn sie noch nicht den Hintergrund mit seinen Malereien in direkte Verbindung setzten mit den plastischen Gruppen, so waren es gewiss keine ästhetischen Bedenken, die sie davon abhielten. Sie waren eben auf diesen Gedanken noch nicht gekommen. Er blieb dem größten Künstler vorbehalten, der auf all diesen Heiligenbergen thätig war, dem *Gaudenzio Ferrari* aus Valduggia.

(Fortsetzung folgt.)



DANNECKER'S ARIADNE.

VON PROF. DR. C. *BEYER*-STUTTGART.

MIT ABBILDUNGEN.

AM Stuttgarter Schlossplatz, wo nunmehr der monumentale Königinbau als nicht ganz ebenbürtiges Gegenstück des schräg gegenüberliegenden stolzen Königsbaues sich erhebt, stand Dannecker's anspruchsloses Künstlerheim. Dort befand sich sein vielbesuchtes Atelier. Dort entstanden seine zahlreichen plastischen Schöpfungen, durch die er sich neben Canova und Thorwaldsen zum Begründer einer epochebildenden Renaissance emporrang, z. B. seine durchgeistigte, Kolossalbüste Schiller's; sein weihevoller, fast visionärer Evangelist Johannes; seine wasserausgießende, knieende Brunnen-Nymphe; seine charakteristische Büste des Erz-



Ariadne; Marmorstatue von DANNECKER. Seitenansicht

herzogs Karl; seine unvergleichliche Gruppe der ruhenden Wiesen- und Wassernymphe; vor allem aber seine in Nachbildungen weitverbreitete bezaubernde Ariadne, die, in weicher Ruhe auf dem breiten Rücken eines Panthers hingegossen, zweifellos als ebenso bewunderungswürdig gelten darf, wie die antike, schlafende Ariadne im Vatikanischen Museum zu Rom.

Die Entstehungsgeschichte der meisten Werke Dannecker's ist bekannt, nicht aber die seiner Glanzschöpfung Ariadne.

Durch seinen Schüler, den nachmals berühmt gewordenen Bildhauer Wagner, gelangte eine Mitteilung hiervon auf uns, die wir der Nachwelt überliefern wollen, nachdem wir auch die Aktenstücke verglichen haben, die aus dem v. Bethmann'schen Familienarchiv in liebenswürdiger Weise (durch Dr. Pallmann) zur Verfügung gestellt wurden.

In Dannecker's freundlichen Gesellschaftsräumen versammelte sich allwöchentlich am Donnerstag zu trauter Unterhaltung ein auserlesener Kreis von Gelehrten, Staatsmännern und Künstlern: das sogenannte Donnerstags-Kränzchen; dort verkehrten Uhland, Schelling, Baggesen, Fr. Rückert, Humboldt, Bornstedt, Lord Eglin, Dannecker's Schwager Hofrat Heinrich Rapp, Staatsminister v. Wangenheim u. a., dort begegnete man auch den anmutigsten Frauen aus allen Gauen Deutschlands.

Zu letzteren zählte die allbeliebte Hofsängerin und Hofschauspielerin Charlotte Fossetta, eine geborene Münch aus Mainz, aus bester Familie, die Gemahlin des Hofstuccators Fossetta, der mit Dannecker aufs innigste befreundet war und mit ihm die Karlsschule besucht hatte. Sie war eine blendende Schönheit von bezaubernder Anmut, zugleich eine hochbegabte Sängerin und Schauspielerin, die sich von Dannecker's Begeisterung für das Idealschöne und von seiner humorgewürzten Unterhaltung stets hingerissen zeigte. Sie bildete eine Zierde aller künstlerischen Zirkel der Residenzstadt.

Mit Vorliebe verkehrte Dannecker mit dieser vornehmen Erscheinung, deren unbefangenes, taktvolles Urteil, deren zartsinniges Empfinden, deren Enthusiasmus für die Kunst den phantasievollen Meister erwärmten. Einmal unterhielt er sich mit ihr über ideale Conception und Komposition, sowie über plastische Darstellung; er äußerte, wie schwer es dem Künstler zuweilen werde, mustergültige Modelle für plastische Schöpfungen, ideale Vorbilder für ideale Gestaltungen zu entdecken und zu gewinnen. Und nun entspann sich folgender bedeutsamer Dialog:

„Frau Fossetta“, sagte Dannecker, fragenden Blicks, von einem Gedankenblitz durchleuchtet, „wenn ich so glücklich wäre, ein Vorbild gleich Ihnen als Modell zu gewinnen, so sollte der wahren Kunst Segen daraus erblühen!“

Darauf die Künstlerin: „Und Sie glauben in der That, dass meine Erscheinungsformen Ihrer Kunst zu wirklicher Förderung gereichen könnten?“ Und ohne Dannecker's Antwort abzuwarten, fuhr sie fort: „Gut denn, verfügen Sie über mich, wenn Sie meinen, Neues, Geniales schaffen zu können!“

„Sie scherzen nicht?“ rief emporschnellend strahlenden Auges der Meister; „und ich dürfte Sie beim Wort nehmen?“

„Ich hab's gesagt; es soll gelten“, erwiderte ruhig entschlossen die vorurteilsfreie Künstlerin.

Nun fasste Dannecker schnell den Entschluss, der Welt — unter Fernhaltung alles Modernen — eine Lichtgestalt zu schaffen, wie sie nur dem Idealismus entblühen könnte: eine dem Bacchus auf dem Panthertier entgegengeführte Ariadne, deren bräutlich verklärter Blick bereits dem Irdischen entrückt erscheinen sollte.

Schon nach wenig Tagen — es war mitten in der Ausführung seiner genial-gewaltigen Schillerbüste — hatte seine Idee plastische Form gewonnen: eine grundlegende Thonskizze war erstanden.

Dannecker eilte zur Künstlerin, diese an ihre Zusage zu gemahnen. Ohne jegliche Zögerung zeigte sich dieselbe bereit, zunächst freilich unter gewissen Einschränkungen und Verhüllungen sich der Idee Dannecker's als sichtbares Substrat zu bieten.



Ariadne; Marmorstatue von DANNECKER. Vorderansicht.

Durch die Intervention eines begeisterten Bewunderers der werdenden Statue, den Bildhauer Renz aus Rom, der bei Dannecker zu Besuch weilte, ließ sich Frau Fossetta schließlich noch bestimmen, dem Künstler ohne Schleier zu sitzen.

So entstand denn die bräutliche Dionysos-Erwählte mit dem Weinlaubkranz im geflochtenen Haare, mit dem feinen griechischen Oval und den liebreizenden weichen deutschen Körperformen in einer an die Natur sich anlehnenden klassischen Idealität und gemütsinnigen Anmut, die als Kriterium der Kompositionsweise Dannecker's für alle Zeiten zu preisen sein wird; so erblühte eine in sinnigem Behagen sich wiegende, ideal blickende Götterfigur, die auf kräftigem, leicht dahin schreitenden Tiere die fein drapirte Gewandung in leichter Lässigkeit zur Erde sinken lässt.

Fürwahr ein vorbildliches, edles Kunstwerk in eminentem Sinne. Hier ist nichts von barockisirender oder sinnlich realistischer Formenverweichlichung wahrzunehmen, nichts von gefühlsarmer Sentimentalität; wohl aber zeigt sich eine typische Charakteristik, die — ihres idealen Zieles sich vollbewusst — dasselbe zur edlen Lichterscheinung emporzuzaubern verstand, ja, eine Originalität, welche den künstlerischen Idealismus in unserem Jahrhundert siegreich auf das stolze Banner hob.

Im edlen Ausdruck echter Lebenswahrheit und gemütkündender Darstellungsweise, aber besonders in charakteristischer Individualisirung, durch welche Dannecker sein Vorbild Canova überragte und seinem Freunde Thorwaldsen, der ihm an Tiefe und Fülle der Ideen überlegen war, sich mindestens ebenbürtig an die Seite stellte, zeigte sich Dannecker's eigenartige Stilrichtung, die nicht romantisch, nicht eklektisch, wohl aber echt antik ist im Sinne der altattischen Schule des 5. und 4. Jahrhunderts, im Geiste des echten Klassicismus.

Der fürstliche Gönner Dannecker's, König Friedrich von Württemberg, aber war, wie es so in seiner Art liegen mochte, beim öfteren Beschauen des werdenden Kunstwerks stets mit ostensibler Gleichgültigkeit an demselben vorüber geschritten. Er schien die echt freien Kunstwerke, die einer königlichen Protektion nicht bedurften, zu ignoriren und auf den Künstler, der sich in seinem Reiche nicht minder Fürst dünken mochte, gewissermaßen eifersüchtig zu sein. Dies wirkte nach und nach abkühlend, ja kränkend auf Dannecker's Künstlerstolz.

Da erschien um diese Zeit im Atelier Dannecker's ein feiner Kenner des Schönen, der Frankfurter Kunstmäcen Staatsrat Moritz von Bethmann. Er war ganz verloren in Bewunderung des Kunstwerks und widmete demselben überschwängliches Lob. Als er von der entmutigenden Nichtbeachtung des Kunstwerks seitens des Königs erfuhr, ermutigte er Dannecker trotzdem dringend zur Ausführung in Marmor. In der Folge trat er mit dem Künstler insbesondere auch durch dessen Schwager, Hofrat Heinrich Rapp, in lebhaften Gedankenaustausch. Bereits am 6. Oktober 1807 schreibt Rapp an v. Bethmann:

„Dannecker's Ariadne wartet nur auf den Marmorblock; sie wird dann zum bleibenden Ruhm des Künstlers und künftigen Besitzers sich ins Dauernde gestalten. — Ich habe eine heimliche Freude daran, dass ich noch eine Vorliebe für dieses göttliche Bild bei Ihnen bemerke. Sie dürfen die Könige fragen: „Und wer hat ein gleiches?“ Es ist ohne Vorurteil, wenn ich glaube, dass die ganze moderne Kunst nichts besseres hat.“

Als v. Bethmann darauf noch keine bindende Erklärung abgiebt, wird Rapp dringender, indem er unterm 2. Februar 1808 mitteilt:

„Für Dannecker's Ariadne in Marmor entsteht Konkurrenz. Noch einmal wünscht man sie in ganzer Größe und fürs andere in halber Lebensgröße zu haben. Ich für meinen Teil wünschte sie aber Niemandem als Ihnen. Waren Sie doch der erste, welcher die Ausführung in Anregung brachte! Können Sie sich dazu entschließen, so bitte ich um gütige Antwort und sie bleibt die Ihrige.“ —

Daraufhin gab Staatsrat v. Bethmann eine vorläufige Erklärung ab, welche bewies, dass es ihm mit der Acquisition ernst war.

Inzwischen war der Marmorblock eingetroffen, und Dannecker ließ im Glauben an Bethmann schon im Juli 1810 mit den zeitraubenden Vorarbeiten zur Marmorausführung beginnen. Von diesen Vorarbeiten spricht ein Brief Rapp's vom 16. Dezember 1810, dem nunmehr der verabredete Vertrag beigelegt war, welchen Rapp auf Wunsch Bethmann's entworfen hatte. v. Bethmann unterzeichnete diesen Vortrag unverzüglich am 20. Dezember 1810, während sich Dannecker Zeit gönnte und erst am 24. März 1811 seinen Namen dem bedeutungsreichen, historischen Aktenstücke anfügte. Den Preis wollten beide Kontrahenten, wie aus schriftlichen Bemerkungen zu ersehen ist, ursprünglich geheim gehalten wissen. Er soll (nach Stuttgarter Angaben) die Summe von 30000 fl. = 54000 M. betragen haben.

In diesem von Rapp entworfenen Vertrage verpflichtet sich Dannecker, „die oben erwähnte Statue an niemand Anderen als an Herrn v. Bethmann zu überlassen, wenn ihm gleich noch so viel darauf geboten würde oder er durch Überredung oder Gewalt dazu veranlasst werden sollte“. (Aus diesem Grunde hat auch — nebenbei bemerkt — der Sohn des Staatsrats v. Bethmann, der k. preuß. Generalkonsul Moritz Freiherr v. Bethmann, später d. i. Ende der vierziger Jahre noch das Gypsmodell der Ariadne von Wagner in Stuttgart erworben, „damit keine gleichgroße Nachbildung des Kunstwerks hergestellt werden könne.“)

Nach Ausfertigung des Vertrags Dannecker's mit v. Bethmann förderte Dannecker die Vorarbeiten durch

seine Hilfskräfte in angelegentlichster Weise, so dass Rapp am 5. August 1811 mitteilen durfte:

„Die Ariadne kommt allernächstens unter Dannecker's Hände, da die Vorarbeiten fertig sind."

Drei volle Jahre widmete nunmehr der Meister begeistert und unausgesetzt der Marmorausführung seines Lieblingswerks. 21 der schönsten Frauen Schwabens hatten für Einzelheiten bei der Vergleichung und für die Schönheit des Details bei der Ciselirung gesessen, ähnlich wie ja auch noch Frau Fossetta den Arm für die 1809 entstandene Dannecker'sche Wiesennymphe am Stuttgarter k. Anlagensee lieh.

Im August 1814 war das Kunstwerk vollendet, wenn es auch erst am 19. Juni 1816 von Stuttgart abgeschickt werden konnte, weil das für die Aufstellung bestimmte Gebäude (Ariadneum) nicht früher fertig zu stellen war.

In allen Kreisen Stuttgarts war es bekannt, dass das Kunstwerk in Dannecker's freundlich geschmücktem Heim den Blicken der Beschauer zugänglich sei.

Hier thronte es in wunderbarer Schöne und Vollendung. Ergreifend wirkte auf Jeden der harmonische Linienfluss, die attische Vollendung, der gemütbestrickende Rhythmus, das reiche Innenleben und das charakteristische Gepräge maßvoller edler Ruhe. Es machte den Eindruck eines hellenischen Kunstwerks aus dem Perikleischen Zeitalter, aus der Blütezeit der hellenischen Plastik. Alt und Jung drängte sich in bewegter Stimmung herbei, um den Meister und sein Werk zu feiern und dem Bedauern über den baldigen Verlust einer epochebildenden schwäbischen Künstlerleistung wehmütige Worte zu leihen. Die Elite des Geistes, die berufenen Kenner des Schönen und ungezählte Bewunderer umstanden täglich teils in laut sich äußernder Begeisterung, teils in schweigendem Erstaunen dieses Muster klassischer Schönheitsgestaltung.



Ariadne, Marmorstatue von DANNECKER. Rückansicht.

Um diese Zeit kam der zu Besuch in Stuttgart weilende Kaiser Alexander von Russland in Dannecker's Atelier und gab seinem freudigen Erstaunen über die Ariadne so unverhohlenen Ausdruck, dass König Friedrich nachdenklich wurde und den Entschluss fasste, das Werk für den Kaiser zu acquiriren.

Unter der Hand ließ er sich nach dem Preis erkundigen, musste aber zu seinem großen Ärger erfahren, dass das dem Kaiser zugedachte Geschenk in die Hände eines Frankfurter Patriziers übergehen sollte.

Nunmehr forderte er die Rückgängigmachung des Kaufs, da ja Dannecker in seiner Eigenschaft als Hofbildhauer seine Werke in erster Linie dem König anzubieten habe, was hier versäumt worden sei. Herr v. Bethmann schien aber nicht geneigt, freiwillig zurückzutreten. So kam es zu Verhandlungen, in welchen sich Dannecker darauf berief, dass er seiner Pflicht als Hofbildhauer durch wiederholtes Vorzeigen des Werkes voll nachgekommen sei.

Die Behörden entschieden zu Gunsten v. Bethmann's, und grollend wandte sich der König ab, da das herrliche Kunstwerk aus seinen rebengrünen Landen nach Frankfurt entführt ward. Ganz Stuttgart trauerte über den Verlust.

Kein Geringerer als der Busenfreund des Staatsministers v. Wangenheim, der Dichter Fr. Rückert, der damals mit dem Epigrammatiker Haug das Cotta'sche Morgenblatt in Stuttgart redigirte, hat der Stimmung der Stadt dichterischen Ausdruck verliehen und zwar in zwei anspruchslosen, leicht hingeworfenen unbekannten Gelegenheits-Gedichten, die in der Gesamt-Ausgabe der Rückert'schen Werke bis heute noch fehlen, und von denen ich bereits in meiner großen Rückert-Biographie berichten konnte.

DIE MUSEEN ITALIENS UND IHRE NEUEN ERRUNGENSCHAFTEN.

VON *G. FRIZZONI.*

V.

(Schluss.)



IN Venedig ist sehr viel, ja vielleicht nur zu viel geschehen. Vernünftig ist die vorgenommene Sonderung der Malerwerke von den Skulpturen. Letztere nämlich, von denen eine ganze Anzahl, meistens kleinere Sachen, in der kgl. Gemäldegalerie aufgestellt waren (in dem Saale, in dem früher zugleich die Handzeichnungen sich befanden), wurden samt den Münzen, den Medaillen und den Plaketten, in besonderen Räumen des zum Museum eingerichteten Dogenpalastes vereinigt. Ein merkwürdiges, bis jetzt kaum beachtetes Hochrelief in Bronze ist dasjenige, welches uns in einer Abbildung des obengenannten Bandes vorliegt, und das auf ganz genrehafte Weise drei gesattelte in Gegenwart eines Stalljungen fressende Pferde darstellt, wohl nur der Teil eines ursprünglich ausgedehnteren Werkes von dem obengenannten Riccio. Noch mehr wird man sich aber an der ebenso einfach als würdevoll, im Geiste der Bellini gedachten Büste in Bronze erbauen, von einem gleichzeitigen, aber kaum zu bestimmenden Meister, sowie an dem vom klassischen Altertum inspirirten marmornen Hochrelief von Tullio Lombardi u. a. m.

Auch in der archäologischen Abteilung sind manche gute Stücke vereinigt worden, da Venedig zu Zeiten der Republik das Glück zu Teil ward, durch ihre Beziehungen zum Orient sich echte griechische Werke zu verschaffen.

Von der neuen Anordnung der Sammlungen in der Galerie der Kunstakademie ist schon vielfach und in verschiedenem Sinne die Rede gewesen. Seitdem nun längere Zeit über das Zustandekommen dieser Änderungen verflossen, mag es uns gestattet sein, mit ruhigerer Einsicht zu urteilen und zu schließen, was daran mehr oder weniger lobenswert ist. Alles in allem genommen will es uns scheinen, als hätte man von Seite der höheren Leitung der Kunstangelegenheiten gar zu sehr der Bestrebung huldigen wollen, die Kunstwerke nach dem chronologischen Prinzip aufzustellen. Die Lokalität der Akademie, so wie sie gebaut ist, passt eben entschieden nicht zur Durchführung eines solchen Prinzips, und muss der Umstand dem Besucher heutzutage in mehreren Räumen in nicht eben angenehmer Weise fühlbar werden. Die Umwandlung, die z. B. gleich bei Ersteigung der großen Doppeltreppe der mächtige Saal mit der vergoldeten Decke (welche die eingefügten Dekorationsbilder von Paolo Veronese und von Domenico Campagnola und den Fries mit den Malerporträts enthält) erfahren, im Vergleich mit seiner früheren Ausstattung, ist wahrlich nicht als eine erfreuliche zu bezeichnen. War auch nicht alles daselbst früher aufs beste gedacht, um die einzelnen Bilder ihrem Werte gemäß zur Geltung zu bringen, so war doch der Raum der ausgedehnten Wände im Ganzen schön ausgefüllt und verleihte ihm einen reichen, würdevollen Eindruck, welcher jetzt bedeutend beeinträchtigt erscheint, seitdem man den Saal par force dem früheren Zeitalter der Malerei hat einräumen wollen, wodurch vorwiegend Gemälde von kleineren Dimensionen den stattlichen von früher substituirt worden und folglich eine Leere in den oberen Teilen der Wände entstanden, die man vergeblich mit müßigen eingelegten Rundbildern, welche nichts anderes als Künstlernamen enthalten, zu füllen gesucht hat.

Um so mehr aber erscheinen die Bilder in den zwei weiter gelegenen Hauptsälen überhäuft und zusammengedrängt, ja so sehr überhäuft, dass an einigen Stellen bis fünf Reihen Bilder, die einen über die andern, zu zählen sind, was doch etwas zu weit getrieben ist.

Allgemeinen Beifall haben hingegen die zwei neu eingerichteten achteckigen Säle gefunden, der eine gänzlich dem reizenden Cyklus der Ursulalegende von Carpaccio geweiht, der andere einer Anzahl von beträchtlichen meistens historischen Gemälden aus derselben Zeit der venetianischen Schule. Dass dabei freilich manche Mängel, d. h. manche Übelstände, woran die Bilder hauptsächlich durch die Schuld heilloser Restaurationen gelitten, näher und schreiender ins Auge fallen, als zur Zeit, wo sie in den eben genannten größeren Sälen hingen, muss man sich gefallen lassen.

Der gelungenste Teil hinsichtlich der allgemeinen Reorganisation ist nach der Anschauung des Schreibers dieser Zeilen derjenige, in dem die Werke mäßiger Dimensionen (meistens Madonnen-und Heiligenbilder), die den Bellinis, den Vivarinis und deren Schülern und Nachfolgern angehören, aufgestellt sind. Hier findet man eine wahre Oase der geistigen Ruhe, in der sich bei Betrachtung so gar mancher edler und sinniger Schöpfungen der wahre Kunstfreund zu vertiefen gefällt.

Verlässt man aber diese unser innigstes Gemüt fesselnden Säle und tritt, sich linker Hand umwendend, auf die Schwelle einer Thüre, die zu einem um mehrere Stufen niederer gelegenen noch im strengen Styl eines frühen Quattrocento ausgestatteten Raum führt, so wird man von einer andern neuen Erscheinung überrascht, die Thüren verursacht worden sind, wobei zu bemerken ist, dass von diesen beiden Thüren nur die eine früher existirt hat und von Tizian bei Ausführung seines Werkes berücksichtigt worden war, indem die Öffnung direkt unter der Mauer zu stehen kommt, welche die Stufen trägt, auf deren Höhe der Hohepriester die junge Maria empfängt. Sehr zu bedauern ist hingegen, dass die zweite Thüre (neben dem Fenster) wegen anderer, schon im 17. Jahrhundert vorgenommener innerer Baueinrichtungen eröffnet wurde während das Meisterstück des Cadoriners noch nicht von seiner ursprünglichen Aufstellung entfernt worden war und somit in der andern Ecke einer Verstümmelung unterworfen wurde, die heutzutage (freilich ohne Schuld der jetzigen Verwaltung) recht fühlbar dem Auge des Beschauers entgegentritt, indem sie auf brutale Weise



Der Tempelgang der Maria von TIZIAN in der k. Galerie zu Venedig.

wiederum eine gewaltige Wirkung auf Augen und Seelen hervorzurufen bestimmt ist, nämlich die Erscheinung des berühmten, die ganze Wand neben dem Fenster einnehmenden „Tempelganges der Maria" von Tizian, an seinem ursprünglichen Platz aufgestellt, wo es erst wieder sein günstiges, vom Künstler berechnetes Licht erhalten hat und zur vollen Geltung gelangt ist. Hier soll nämlich erinnert werden, dass dieses Gemälde, als im Jahre 1807 die alte Scuola della Carità, welche in diesem Raum ihren Sitz hatte, geschlossen wurde und die Gemäldegalerie in der Lokalität des ehemaligen Klosters aufgestellt, in einen der größeren Säle übertragen wurde. Um aber der großen Leinwand eine regelmäßige Form zu geben, mussten einige Ergänzungen daran vorgenommen werden, damit die Lücken ausgefüllt würden, die an dem unteren Teil der zwei Enden durch die die Beine der Figuren abschneidet, welche in dieser Ecke angebracht sind. Wie es hingegen zuvor ausgesehen haben muss, mag aus der guten Photographie von Anderson entnommen werden, wo die beiden Ergänzungen wahrzunehmen sind; und zwar diejenige rechter Hand vom Beschauer nach der Erfindung des Restaurators, die andere aber, wie anzunehmen ist, nach erhaltenen Angaben des früheren Zustandes des Gemäldes. Demnach wäre die Bemerkung J. Burckhardt's im „Cicerone" nicht ganz zutreffend, wenn er meint, dass die späteren Einfügungen in der Leinwand den beabsichtigten Effekt total geändert hätten, da jedenfalls ursprünglich nur eine Lücke berücksichtigt werden musste in einer für die Komposition übrigens recht gleichgültigen Stelle. Wie dem auch sei, sicher ist, dass das herrliche Werk Tizian's (welches, beiläufig

Sechste Anbetung der Könige von SANDRO BOTTICELLI in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie Alinari.

gesagt, nicht im Jahre 1530 entstanden, wie bis jetzt angenommen worden, sondern bereits 1538 fertig war),[1]) in seiner neuen, d. h. ursprünglichen Aufstellung eine ganz außerordentliche Bewunderung unter den Besuchern der Galerie hervorzurufen im stande ist, die man denn in der guten Jahreszeit scharenweise vor der bezaubernden Erscheinung sich versammeln und verweilen sieht, um den Eindruck vom obengenannten genialen Ästhetiker zu teilen, dass das Werk „unmittelbar aus dem venezianischen Leben geschöpft und mit einer Fülle von Nebenmotiven ausgestattet ist, die mit einer erstaunlichen Frische und Schönheit dargestellt sind“.

Noch sei hier erwähnt, dass für die Erhaltung und die bessere Aufstellung der Handzeichnungen alter Meister in demselben Kunstinstitut besondere Maßregeln getroffen worden sind. Ähnliches ist für die aus wertvollen Elementen bestehende Sammlung von Kupferstichen in der kgl. Pinakothek zu Bologna zu bemerken, mit der sich zu dem Behuf, seiner bekannten Kompetenz gemäß, Dr. Paul Kristeller befasst hat.

VI.

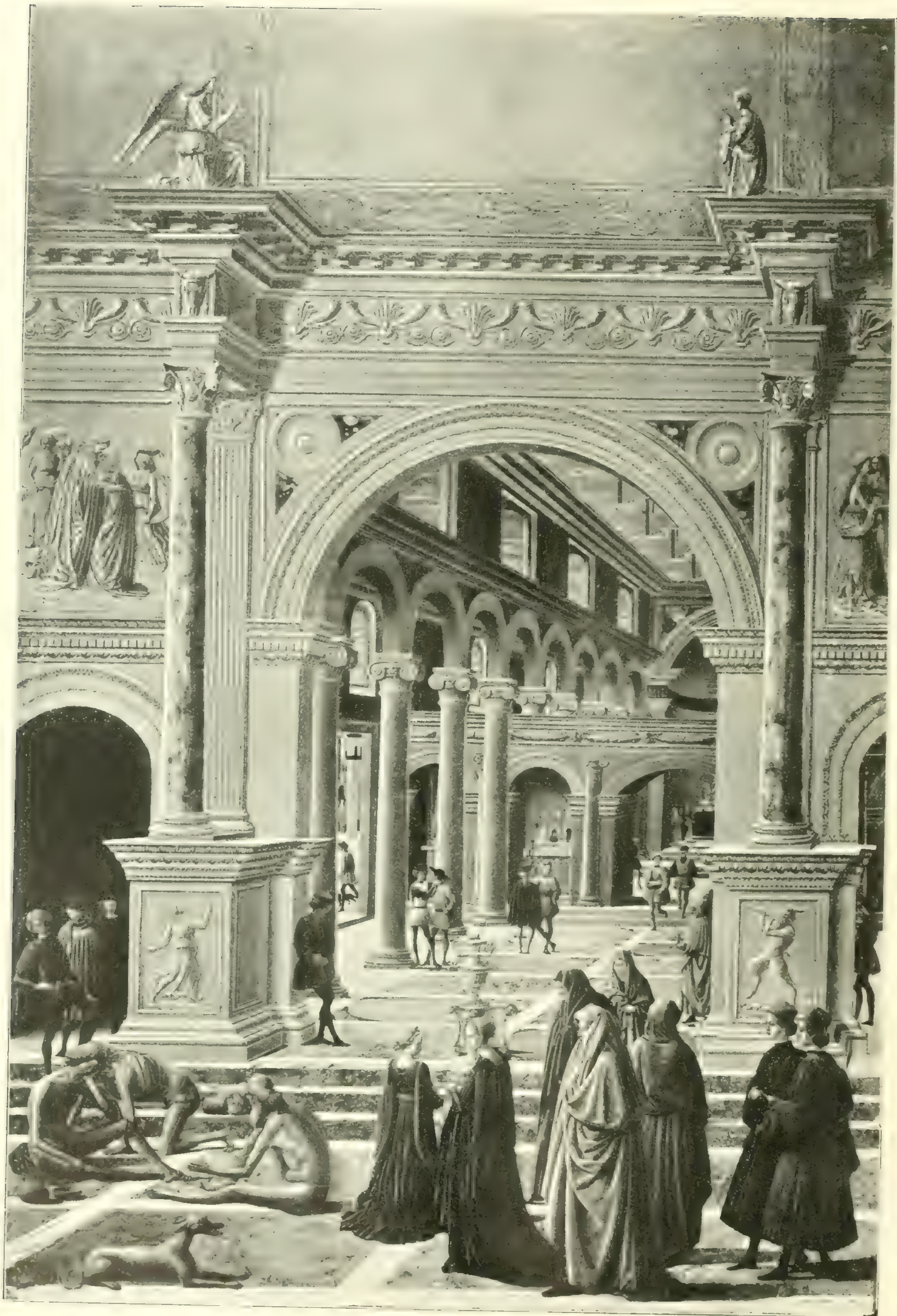
Überschreiten wir nun den Apennin und halten uns eine Weile in Florenz auf, wo auch einige bedeutende Zuwachse in den öffentlichen Sammlungen aufzuzeichnen sind. Zu demselben gehört ein liebliches Rundbild in emaillirter Tonerde von Andrea della Robbia, welche aus einem Zimmer des Staatsarchivs geholt worden und vom Unterrichtsministerium dem Museo Nazionale im alten Bargello zugewiesen wurde. Ebendaselbst befindet sich ein merkwürdiges Marmortaufbecken aus dem XII. Jahrhundert u. a. m. In den Uffizien aber verdienen speciell einige Werke der Malerei hervorgehoben zu werden. Erstens eine Venus (seit längerer Zeit im ersten tosk. Saal auf einer Staffelei aufgestellt), in flüssiger Tempera auf Leinwand von *Lorenzo di Credi* ausgeführt, als förmliches Aktstück behandelt, in der man freilich den genialen, lebendigen Zug eines Botticelli (gedenkt man seiner auf der Muschel stehenden Venus) gar zu sehr vermisst, trotzdem man an der feinen, geschmackvollen Ausführung den Meister von seiner guten Seite erkennen mag. Das Bild stammt aus einer der kgl. Villen in der Nähe von Florenz.

Interessanter in Betreff der eigenen Bedeutung, wenn auch nur ein kleines, fragmentarisches Stück, ist ein ideales Profilköpfchen eines Jünglings, die Stirne mit einer Blätterranke gekrönt, im Hintergrunde eine felsige Landschaft. Aus diesem im Magazin der Galerie vorgefundenen zarten Bildchen weht ein so leonardesker Duft, dass man es einem tüchtigen, immerfort auf Entdeckungen von Werken Verrocchio's und seines großen Schülers bedachten Fachmann, als welcher Dr. W. Bode bekannt ist, kaum zur Schuld berechnen kann, dass er es in seinem Buche über die italienischen Bildhauer der Renaissance dem Meister selbst zuschreiben will. Sicher steckt in dieser feinen Figur mehr vom Wesen desselben als in manchen anderen ihm seit einer Reihe von Jahren zugeschriebener Werke; vergleicht man es jedoch mit anderen Schöpfungen aus der Mailändischen Schule, namentlich mit denen eines strengen Nacheiferers des toskanischen Meisters, wie dies *Gio. Ant. Boltraffio* gewesen, so wird die Bestimmung, die nunmehr in der Galerie dafür angenommen, dass es diesem Maler angehöre, als völlig gerechtfertigt erscheinen. Den entscheidendsten Beweis dazu würde der unmittelbare Vergleich mit einem schon längst als Boltraffio beglaubigten Profilporträtchen seines als Heiliger Sebastian dargestellten Jünglings liefern, welches sich im Privatbesitz in Bergamo befindet und dem Florentiner schlagend ähnlich ist, sowohl im Typus als in der Malerei. Schon die Zusammenstellung der Photographieen von Anderson und von Dubray stellt diese Thatsache in volle Klarheit.

Von höherem Belang aber ist die Errungenschaft eines Tafelbildes von *Botticelli*, welches sich bis vor kurzem gleichfalls im Depot verloren hatte, im XVII. Jahrhundert aber der Unbill einer vollständigen Übermalung unterworfen worden war, welche in diesen Tagen vom Restaurator der Galerie nur teilweise entfernt werden konnte und auf die Vermutung brachte, dass das Gemälde von Sandro unvollendet hinterlassen worden, indem es an und für sich seinen spätesten Jahren anzugehören scheint. Es handelt sich nämlich um nichts weniger als eine ganz außerordentlich figurenreiche Komposition einer Anbetung der Könige. Es wäre dies das sechste Gemälde desselben Gegenstandes, das uns vom tüchtigen Florentiner Meister bekannt ist; da ihm ja heutzutage von der aufgeklärteren Kritik drei in der Londoner National-Galerie zuerkannt sind (wenn man nämlich die mystisch und symbolisch gedachte Geburt Christi vom Jubiläumsjahr 1500 auch dazu rechnet), deren zwei vom Schreiber dieser Zeilen zuerst als solche erörtert,[1]) eine schon längst bekannte im Saal des Don Lorenzo Monaco in den Uffizien, eine fünfte in der kgl. Ermitage zu Petersburg, zuletzt die eben an das Licht der Welt ausgestellte. Wie aber nur mit dem Fortschritt der Zeit ähnlichen Werken Gerechtigkeit widerfährt, bezeugen gerade diese Werke von Botticelli. Stehen ja noch heutzutage im offiziellen Londoner Katalog die zwei ersten, wohl seiner früheren Zeit angehörigen, worin sich die Anklänge mit seinem Lehrer Fra Filippo fühlbar machen, willkürlicher Weise unter dem Namen von Filippino Lippi, während dasjenige in Petersburg bis 1861, als es erst Waagen richtig bestimmte, unter dem

1) S. den II. Band der italienischen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle, S. 39.

1) S. „Arte Italiana del Rinascimento“, Saggi critici di Gustavo Frizzoni, Milano. Fratelli Dumolard editori 1891 S. 236 und folg. — Gute und nicht zu teuere Abbildungen bei dem Photographen Mariano Morelli in der National-Galerie zu haben.



Die Heimsuchung, angeblich von FRA CARNEVALE im Palazzo Barberini in Rom; nach Photographie Anderson.



Namen des Andreas Mantegna hing, und das letztgenannte in Florenz von Crowe und Cavalcaselle nur als eine Arbeit der Schüler oder im Atelier des Meisters thätiger Gehilfen ausgeführt erachtet wurde. Sieht man sich aber jetzt das letztere Bild genauer an, so fühlt man sich zum Schluss gezwungen, besonders wenn man von der Malerei abstrahirt und nur auf die Art und Weise das Ganze zu komponiren und zu zeichnen achtet, dass wir da in der That eine Schöpfung des Meisters vor uns haben, so voll Leben und dramatischen Schwung ist alles, was sich darin bewegt und mit dem leidenschaftlichen Eifer nach dem Centrum, dem göttlichen Neugeborenen zuwendet. Desgleichen deuten ja auch die Typen der Figuren, der Faltenwurf, die Gebärden, speciell aber das Spiel der Hände, durchaus auf Botticelli selbst und ließe sich aufs Innigste mit den berühmten Zeichnungen zu Dante's Göttlicher Komödie im Hamilton'schen Berliner Kodex vergleichen. Dass unter den vielen Personen, die im Gemälde vorkommen, gar mancher Zeitgenosse vom Maler in Augenschein genommen worden, ist gewiss anzunehmen; ohne zwar dem Direktor der Galerie in all den in seinem Berichte geäußerten Vermutungen folgen zu wollen, möchten wir doch mit ihm unsere Freunde auf die tiefsinnig dreinschauende Figur mit langem Bart und Haar aufmerksam machen, die ungefähr in der Mitte der Gruppe zur Rechten des Beschauers mit der Hand vor dem Munde sich uns darstellt, in der möglicherweise sein Mitbürger Lionardo da Vinci in vollem Mannesalter dargestellt sein könnte.

Von verschiedenen anderen, weniger wichtigen Erwerbungen soll hier abgesehen werden. Hingegen verdient eine Neuigkeit betont zu werden, die die Erweiterung der Abteilung der Handzeichnungen alter Meister betrifft. Es ist nämlich dafür ein neuer Saal eingerichtet, der erstens dazu bestimmt ist, die früher in einem Raume der Sammlung in der Kunstakademie aufgestellten Kartons aufzunehmen, um damit die angemessene Vereinigung von ähnlichen Erzeugnissen zu bezwecken, außerdem aber auch noch erlaubt hat, einen andern Teil des reichhaltigen Vorrates von Zeichnungen auszustellen; eine Zuvorkommenheit, welche vielleicht als zu weitgehend genannt werden dürfte, wenn man bedenkt, dass die beschränkte Zahl der sich für solche Sachen Interessirenden dieselben bequemer und wohl noch besser mit den Vorlagen eigener Mappen betrachten, und dass gar manche Zeichnungen an und für sich durch die beständige Ausstellung im vollen Licht mit der Zeit nur leiden können.

VII.

Wir beschließen diese unsere zusammenfassende Musterung mit dem, was in den Sammlungen von Rom vorgenommen worden. Da käme denn vor allem die unter der Verwaltung des römischen Unterrichtsministers Baccelli veranstaltete Gründung der kgl. Nationalgalerie der alten Kunst in Betracht, welche, wie anderswo schon bemerkt worden, ihre Installirung im ehemaligen Palazzo Corsini alla Lungara gefunden. Da wir uns aber bereits in einem anderen Artikel darüber aufgehalten,[1]) so wäre es überflüssig, uns hier wiederum damit zu beschäftigen.

— Eine heiklige Frage, die seitens der italienischen Regierung aufgeworfen, ist diejenige der derselben gebührenden Rechte über die Galerieen, welche unter dem Zwang des Fideikommiss stehen. Um eine Bestätigung zu erlangen über alles, was in diesen Bereich gehört, wurde eine Untersuchung in den fürstlichen Palästen von einem dazu beauftragten Kommissar veranstaltet, welche im ganzen mit gutem gegenseitigen Verständnis ausgeführt wurde, wie aus dem Bericht im I. Band der *Gallerie Nazionali* von Herrn Giulio Cantalamessa zu entnehmen. Diese fürstlichen Sammlungen sind sowohl die dem Kunstpublikum bekannten, Borghese und Doria, als andere, welche demselben nie aufgeschlossen worden, wie diejenigen, die sich in den Privatwohnungen der Familien Barberini, Chigi, Colonna, Sciarra etc. befinden. Letztere haben die Gelegenheit zu manchen merkwürdigen Entdeckungen geboten, und beschränken wir uns diejenigen, die darüber eingehend benachrichtigt zu werden wünschen, auf genannten Bericht und auf Venturi's Prachtwerk: „Tesori d'arte inediti di Roma" (in Roma presso D. Anderson fot. edit. 1896) zu verweisen. Da wird denn speciell von wichtigen Werken aus der ferraresischen Schule Rechenschaft gegeben, außer anderen Gemälden von verschiedenen Schulen. Der Toskana aber gehören zwei köstliche Bilder auf Holz, aus der Privatwohnung des Fürsten Barberini, an, deren eines wir hier wiedergeben. Dass die alte Benennung nach Ghirlandajo nicht stichhaltig ist, braucht kaum bemerkt zu werden; schwieriger ist es freilich, diesen Namen durch einen anderen zu ersetzen, der völlig überzeugend wäre, obwohl neulich von Venturi derjenige von Fra Carnevale vorgeschlagen worden ist. So können diese beiden, durch die fein bewegten und gruppirten Figuren in ihrem grauen an die Schule von Fra Filippo Lippi erinnernden Ton nicht weniger als durch die reichen architektonischen Motive einzig dastehenden Stücke vor der Hand noch als wahre Rätsel aus der reinsten Kunst des Quattrocento bezeichnet werden.

GUSTAV FRIZZONI.

1) S. „Neue photographische Aufnahmen in Italien" im Januarheft dieser selben Zeitschrift.

NEUES AUS DEM BERLINER UND KARLSRUHER RADIRVEREIN.


OR mir liegen zwei Mappen Originalradirungen, herausgegeben vom Berliner und Karlsruher Radirverein. Wenn man die vor einiger Zeit im Kölner Walraff-Richartz-Museum veranstaltete Ausstellung von deutschen Originalradirungen gesehen hat, wo auch Berlin und Karlsruhe vorzüglich vertreten war, so macht, in der Rückerinnerung an das dort Geschaute, das hier in der Mappe Gesammelte einen etwas spärlichen Eindruck, da die Mitglieder der Vereine fast ausschließlich Landschafter sind, was ja bei Karlsruhe in der Lage der Sache bedingt ist, bei Berlin jedoch anders sein könnte; denn warum, wenn die Frage erlaubt ist, birgt der Berliner Radirklub nicht die Namen Köpping, Geyger, Liebermann, Schennis? was zweifelsohne ein vollständigeres Gesamtbild liefern und der Kritik eine interessantere Aufgabe stellen würde.

Die Berliner Mappe birgt acht Namen mit je einem Blatt. — *P. Eilers'* Strandbild ist in der Komposition für unseren Kunstgeschmack ein wenig zu novellistisch. Während uns die modernen Marine- und Strandbildmaler, der Mesdag und Israels und nach diesen die ganze jüngere Generation, den Fischer im Kampf mit der Natur darstellen, wodurch in die Auffassung ein Zug von Größe, von Dramatischem kam, finden wir bei Eilers den Geist des Henry Ritter und der frühen Dänen wieder, kurzum ein sonniges Fischerfamilienidyll, das uns Modernen uns dabei ertappen lässt, dem gefährlichen archaistischen Gelüste zu fröhnen, von allen Kulturen, Zeiten und Moden den Schaum zu schöpfen, hier eben den verklungenen Tönen der Landidyllen unser Ohr zu leihen; was dem Kritiker ja ansteht, dem Künstler aber nicht, da es die eigene Individualität verfasert, dem subjektiv-objektiven Impressionisten der Kritik aber ermöglicht, allen Künstlern gerecht zu werdern, wofern es Individualitäten waren. — *Ph. Frank* führt uns mit seinem Blatte „an der Charlottenburger Brücke“ in das Weichbild der Großstadt. Kalt und nass ist der Winterabend, von den kahlen schwarzen Zweigen, die wie harte Handgerippe in die Luft starren, tropft es, um die brennenden Laternen stehen gelbe Dunstringe, und am Geländer der einsamen Brücke, unter deren nassem Gebälk zwei stumme Schwäne kreisen, ruht ein in Schwarz gehülltes Weib, was steht sie da so einsam und schaut ihr schwankes Spiegelbild in der dunklen Flut: ein Sprung, ein Schrei, und wieder ruhig kreisen die Schwäne, während fern hinten, wo die Fenster der Häuser erleuchtet, der Lebenslärm der Großstadt weiterrast wie ein glänzendes lärmendes Ungeheuer. Solche Gedanken drängen sich dem Beschauer beim Betrachten des Blattes von Ph. Frank auf, das technisch so geschickt wie äußerst stimmungsvoll erdacht ist. — *R. Friese* hat mit seinen früheren Löwenbildern, besonders mit dem jetzt in der Dresdener Galerie befindlichen, berechtigtes Aufsehen gemacht. Die dem Hefte beigegebene Radirung eines Königstigers ist ein Abglanz der früheren tüchtigen Leistungen des unlängst mit der großen goldenen Medaille ausgezeichneten Malers. In dem Blatte „Verlassen“ von *Hoffmann v. Fallersleben* wirkt die Ausführung der Gebäulichkeiten ein wenig kleinlich, was der sonst stimmungsvollen Auffassung des Motivs ein wenig Abbruch thut. — Von hervorragender Charakteristik der Naturauffassung ist *Walter Leistikow*. Leider gehört er zu jenen Künstlern, deren ganzer Wert sich nicht nach der Radirung beurteilen lässt, da er in der Farbe steckt. Die Farbe ist das Erzeugnis des Temperamentes und das Temperament das Erzeugnis der Bodenbeschaffenheit — Walter Leistikow ist daher der typische Repräsentant der nordöstlichen Landschaft, deren schlichtem Äußern sein tiefes Empfinden wahre Zaubertöne zu entlocken weiß. In dem Blatte „Weiden“ der Radirer-Mappe kann man nur studiren, wie sich seine Naturauffassung in der Linie darstellt, die hier von der charakteristischen, synthetischen Art der Japaner ist. — *K. Oenike's* „Waldinneres“ ist eine, wenn auch nicht sonderlich originelle, so doch stimmungsvoll und fein erdachte Waldlandschaft, deren technische Qualitäten von gleichem Werte sind. — Die Mappe beschließt *Fritz Stahl's* „Idylle“. In einem Park, oder sonst wo in einem baumigen Grunde, der nicht näher modifizirt ist, steht ein Weib in langem fließenden Gewande, eine jener zarten kränkelnden Treibhausblüten des High-life, wie sie Stahl so meisterhaft schildert, um die Lippen, die einst nach den letzten Reizen der Genusssucht lechzten, ein Zug schmerzlicher Entsagung, die Stirn umwölkt von tiefem Sinnen. — Die Karlsruher Mappe umfasst neun Namen: Gattiker, Hansen, Hein, Hoch, Kallmorgen, Krauskopf, Pötzelberger, Schönleber und Weiß. — In



Hermann Gattiker lernen wir einen Künstler kennen, der mehr noch wie Leistikow in seinem oben erwähnten Blatte die Landschaft in eigen stilisirter, von japanischem System ausgehender Weise zur Darstellung bringt. Es giebt wohl keine Kunstart, die so wie die der Japaner auf das europäische Kunstschaffen von Einfluss gewesen wäre: zuerst anfangs der siebziger Jahre, als das Haupt der Pariser Impressionisten, Manet der Lichtbringer von ihnen, die luministische Klarheit des Tons und die Willkür der Komposition lernte; heute, wo der Hang nach Stil, nach berechneter Vereinfachung der Mittel ein so großer geworden ist, trifft man in der europäischen Kunst, am ausgesprochensten bei dem Pariser Valloton und dem Münchener Th. Th. Heine, der Japaner psychologisch scharfe, alles Nebensächliche aufsaugende, synthetische Linie. So auch bei Gattiker. Seine Bäume bestehen aus ein paar Grundlinien, die förmlich nach geometrischen Gesetzen anschwellen, sich verzweigen, wieder eins werden. Bei einer solchen Naturauffassung ist der Gegenstand alles Nebensächlichen entkleidet und das Grundwesen in eine geschlossene Linie gebracht, es ist dasselbe, was das Wesen des Volksliedes ausmacht. Die eigene, aquatintamatte Art des Drucks trägt zur erhöhten Wirkung des Gewollten bei und giebt den Entwürfen einen aparten Reiz. — In dem Triptychon „Menschenleben" versucht sich Hansen in Klinger's philosophischer Weltauffassung, ohne freilich dessen erschütternde Gedankentiefe und Ausdrucksfähigkeit zu erreichen, in dem er uns in drei Strophen das alte Epos des jungen Mannes singt, der erst titanisch den Himmel stürmt, dann entmutigt in den schwarzen Schlund des Todes stiert, um schließlich, geheilt von übermenschlichem Wollen, die Früchte ruhiger Lebensarbeit vom Baume zu brechen — während *Hein* mit seinem Königssohn zu jenen archaisirenden Künstlern gehört, die die Sehnsucht ihrer Träume aus der rauhen Wirklichkeit forttreibt in jene frühen Märchenzeiten, da stahlgepanzerte Jünglinge Prinzessinnen freiten, die so ätherisch zart wie die strahlenden Narzissen ihrer geheimnisvollen Gärten. — Sprangen diese Künstler durch ihre Neuheit ein wenig aus dem Rahmen der bekannten Karlsruher Kunstart, die mit einem gesunden Naturalismus vor Jahren von sich reden machte, als das reformatorische spinatgrün und schlohweiß der ersten Plain-airisten überwunden, so finden wir jenen in den folgenden Malern auf dem Gebiet der Radirung wieder. Diese Karlsruher zeichneten sich sowohl durch eine koloristisch kräftige Farbe wie eine Motivwahl aus, die auch noch etwas anderes in der Natur sah wie Felder roten Kohls und weiße Giebel in Sonnenbeleuchtung. In ein geheimnisvoll stilles Waldplätzchen führt uns *Hoch* mit seinem „Sommer". Feine, schlanke Pappeln, dünn belaubt, — wie Böcklin sie liebt, man möchte sagen als Symbol des Wachstums, der Naturreife, Sommerreife, Sommerruhe — streben neben dünnem Unterholz gen Himmel, sich in der stillen Tiefe eines klaren, kühlen Wassers spiegelnd, während der Wind stille steht, kein Vogel singt und die Zeit aussetzt wie etwas, das seinen Höhepunkt erreicht: das ist ein Sommertag, wie er an einem heißen Tag nur nachmittags um 3 Uhr sein kann, da Pan schläft, das ist der „Sommer". — *Kallmorgen* erreicht in seiner „Straße in Chioggia" durch die geschickt gewählte Einfachheit der Technik, indem er mit Ausnahme von flüchtigen Umrissen den weißen Grund stehen lässt, die Illusion der gelben Sonnenreflexe des Südens, während *Krauskopf* uns mit wuchtigen Strichen unter die Stämme eines dunklen Waldinnern versetzt. — *Pötzelberger's* „Nymphe", *Schönleber's* meisterhafte „Marine" und „drei Blumen" von *Weiß* (s. d. Tafel) beschließen die Karlsruher Mappe.

Es sind nun fast zwei Jahrzehnte her, dass Max Klinger aus dem künstlerischen Unvermögen zur Farbe unter dem Zwange eines Ausdruckmittels, das ihm den wilden Bienenschwarm seiner Ideen fangen half, die Radirung neu belebte. Seitdem ist in allen Kunstcentren aus dem Drange, intime Eckchen und Fleckchen, capriciöse Einfälle und dramatisch bewegte Scenen leicht und ausdrucksvoll festhalten zu können, die Liebe zur Radirung aufgegangen wie eine unter der Erde schlummernde Saat nach warmem Frühlingsregen. München, Karlsruhe, Berlin, Düsseldorf etc. gründeten seinen Klub für Originalradirung und legen uns in jedem Jahr eine Mappe auf den Tisch, deren anderer Vorzug nicht zum wenigsten der ist, dass sie es auch dem weniger mit Glücksgütern Gesegneten ermöglicht, seinem Auge an der Wand einen Ruhepunkt zu gönnen, an dem es in müßiger Stunde eine geistvolle Erquickung findet. Und wie in Deutschland, so wird die Radirung mit gleichem Eifer im Auslande betrieben. In Frankreich ist Rops, der große Psychologe des Weibes, Meister; in England Whistler, der „geschickteste Wildling der Radirung" seit Rembrandt; in Skandinavien handhabt Zorn in gleich rücksichtslosem Naturalismus die zarte Nadel wie den kräftigen Pinsel.

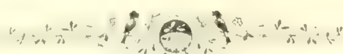
RUDOLF KLEIN (DÜSSELDORF).



KLEINE MITTEILUNGEN.

Bruckmann's Pigmentdrucke der Kgl. alten Pinakothek zu München. Nicht mit Unrecht hat man den Aufschwung, den die Stilkritik in der Kunstforschung genommen, in Zusammenhang gebracht mit der Erfindung resp. Vervollkommnung der photographischen Technik. Auch die größten Meister stilkritischer Forschung, deren Gedächtnis über einen außerordentlichen aufgespeicherten Formenschatz verfügt, bedürfen zur Nachprüfung eines umfangreichen photographischen Apparats. Und wenn auch der Besitz eines solchen Apparats nicht ohne weiteres herrliche Forschungsresultate garantirt, wie manche der mit der Camera heute reisenden jungen Kunsthistoriker glauben, so ist er doch andererseits unentbehrlich. Während aber die günstigen Lichtverhältnisse in Italien eine lebhafte Reproduktionsindustrie hervorriefen, die zwar nicht immer durch Güte, wohl aber durch Menge des gelieferten Materials für den Forscher erfreulich war, ist es in Deutschland heute noch außerordentlich schwierig, immer die gewünschten Photographieen in gewünschter Güte zu erhalten. Die großen Galerieen sind in ihren Hauptwerken mustergültig durch Braun publizirt, da es aber unter den Kunstforschern auch minder Bemittelte giebt, so ist diesen von vornherein die Erwerbung des kostbaren Braun'schen Materials abgeschnitten. Und wer auf Reisen sein Vergleichsmaterial mitzuführen gewöhnt ist, wird an den schönen aber großen Braun'schen Blättern ein etwas umständliches Reisegepäck besitzen. Vor allem musste Braun bei der Kostspieligkeit der Blätter sich in der Regel auf Hauptwerke beschränken. Bruckmann will den Bann brechen, der für den minder bemittelten Kunstforscher über unseren Galerieen lag. Er veröffentlicht fast zwei drittel aller in der Pinakothek zu München enthaltenen Gemälde in vorzüglichen dauerhaften Pigmentdrucken und giebt die Blätter zu 1 M. pro Stück ab. Dieselben haben das handliche Format von etwa 21×27 cm und sind selbst bei figurenreichen Bildern so scharf und so gut aufgenommen, dass auch feinere Details und kleinere Zeichnungen hinreichend wiedergegeben werden, um bei stilkritischen Vergleichungen als Unterlage zu dienen. Dass die schönen Pigmentdrucke auch in künstlerischer Hinsicht allen Anforderungen entsprechen, versteht sich. Es braucht nicht ausdrücklich darauf hingewiesen zu werden, dass damit sowohl dem großen Publikum als den Facharbeitern dieses Gebietes eine längst vermisste Unterlage für Studium und Genuss gegeben ist. Besonders für kunstgeschichtliche Seminare wird es außerordentlich wichtig sein, jedem Studirenden die zu vergleichenden Blätter unmittelbar in die Hand geben zu können und nicht die Menge vor einem doch nur einzelnen sichtbaren Blatte versammeln zu müssen. Was die Ausführung anbelangt, so entsprechen die mir vorliegenden Blätter allen berechtigten Anforderungen. Auf Altdorfer's hübscher Landschaft mit dem heiligen Georg ist bis in die Tiefen hinein die Behandlung der großen Laubmassen erkennbar und die eigentümliche Technik mit den zeichnerisch aufgesetzten pastosen Lichtern vollkommen deutlich. Sogar bei Altdorfer's Alexanderschlacht sind im Vordergrunde die Details der einzelnen Krieger noch erkennbar, der Wagen des Darius tritt klar hervor, und bis in die Ferne hinein ist die duftig werdende Landschaft, die eigentümliche Zeichnung der Wolkengebilde so genau sichtbar, dass bei leidlich gutem Gedächtnis man fast der einzelnen Farbentöne an der betreffenden Stelle sich wieder erinnern kann, und die scharfe Zeichnung des Vordergrundes, die schummerige Technik der fernen Berge sehr wohl sich unterscheiden lässt. Ulrich Apt's klare, etwas magere Tönung auf dem Bilde Pinakothek Nr. 292a, seine eigentümliche Zeichnung der Finger und des Halses an der Evangelistenfigur, sogar die Einzelheiten der Teufelgestalt an der Höhle im Hintergrunde sind klar erkennbar. In Hans Baldung's Markgrafen-Porträt sind die feinen aufgesetzten Haarstriche, die scharfe lineare Konturirung, sogar die feinen Risse in der Farbenfläche bemerklich. Auf Dürer's Geburt Christi auch die Hirten im fernen Hintergrunde und der verkündende Engel scharf ausgezeichnet. Natürlich lässt sich die weiche tonige Mahlweise des Rubens auf dem Bilde der reuigen Sünderin, die kleinliche fein vertreibende Technik Raffael's in der Madonna Tempi und die ganz anders geartete Feinmalerei des Slingeland auf den betr. Blättern sehr deutlich wahrnehmen. Man kann also, mit diesen Hilfsmitteln ausgerüstet, bis zu einem gewissen Grade auch auf solche Unterschiede aufmerksam machen, sofern man im Vortrage etwa in der Lage ist, jeden Einzelnen mit einem Abzug auszurüsten. Bruckmann hatte dabei den Vorteil, in der Benennung und der übrigens sehr gut und deutlich gegebenen Unterschrift unter Anführung der Pinakothek-Nummer auf dem so sorgfältig und immer erneut durchgesehenen Münchener Katalog fußen zu können, so dass man hier nicht wie bei so vielen der italienischen Blätter, die oft falsch, ungenau oder gar nicht bezeichnet sind, mühsam suchen muss. Die Bedeutung des Bruckmann'schen Unternehmens und die Vorteile desselben für Kunstfreunde und Kunstforscher liegen so klar auf der Hand, dass sie hier noch des weiteren zu erörtern überflüssig erscheint.

M. Sch.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



DOMENICO THEOTOCOPULI VON KRETA.

VON C. JUSTI.

II.

Fortsetzung.

Von Rom nach Toledo.

UNSER Pilger von der „Königin der Inseln“ konnte sich bis jetzt über das Glück nicht beklagen. Beim Hinaustreten ins Leben hatte er Gönner gefunden, wie man sie sich nur im Traume wünschen konnte. Er war in der Luft des Tizianischen Hauses zum Künstler gereift. Seine Bilder hatten den Beifall der Großen gefunden. Nun wohnte er am Tiber unter dem Dache des prächtigsten Palastes in Rom, hatte zum Spazierengehen am westlichen Ufer die Villa weiland Agostino Chigis, und etwas weiter im Süden den Palatin, den Vignola zur Villa Farnese umgeschaffen. Wir Alten haben die ewige Stadt noch als Stadt der Toten gesehen, damals schien sie eine sehr lebendige, eine neu auflebende Stadt. Es war die Ära der großen Straßenaxen und Prachtbrunnen, wo sie die Monumentalphysiognomie erhielt, deren mit so viel Erfolg in Scene gesetzter Zerstörung und Verunstaltung uns ebenfalls nun seit einem Vierteljahrhundert zuzusehen beschieden ist. Damals galt (nach dem Ausspruch Gregors XIV.) Bauen für eine *carità pubblica*, mit der man dem Einzelnen wie dem Ganzen diene. Wir sehen es aus den oben beschriebenen Gemälden, dass schöne reiche mit Sachkenntnis gemalte Architektur als wertvollster Schmuck von Historien galt. Domenico war Zeuge, wie hoch Künstler in der allgemeinen Schätzung standen, als Vignola († 7. Juli 1573) unter unerhörter Beteiligung im Pantheon beigesetzt wurde.



Die Puerta del Sol in Toledo.

Was verführte ihn, dieses Rom zu verlassen, um ein ungewisses Los in der Ferne zu suchen? Ein abenteuerlicher Hang? derselbe, der ihn vielleicht erst von Kreta nach Venedig, dann von Venedig nach Rom geführt hatte? Aber das spanische Abenteuer, wenn es eins war, sollte das Ende seiner Abenteuer werden. Er ging um nie wiederzukehren. Aus der im Weltherrschaftstil sich neu erhebenden

päpstlichen Residenz, wo man eben das bronzene Reiterbild Marc Aurels auf dem Kapitol errichtet hatte, kam er in jene entthronte Gotenveste, aus der eben damals mit dem Königshof alles Leben ausgezogen war und wo die Paläste zu Ruinen wurden. Aus der kosmopolitischen Stadt, wo, wie Michel de Montaigne fand, jeder Fremde sich wie zu Hause fühlt und wo der Unterschied der Nationalität am wenigsten zu sagen hat, nach dem goldenen Tajo, wo die Knaben nach den Fremden mit Steinen warfen. Und da hat ihn das Schicksal festgehalten bis an sein Ende. Es fehlte nicht an Erfolgen, aber auch nicht an bitteren Enttäuschungen. Unter dem Einfluss des Ortes und der Vereinsamung ging rasch eine Wandlung in ihm vor. Er wurde etwas ganz anderes, als sein italienischer Lenz verheißen hatte. Statt zu einem Græco-Venezianer von der Art und dem Maß jener Gefeierten, deren Spuren bisher seine Leinwand aufgewiesen, wurde er — der größte Sonderling in den Annalen der neueren Malerei. Wie Schmetterlingsflügelstaub fielen die venezianischen Farben ab von seiner Palette in jener trockenen und scharfen Luft der kastilischen Berge. Er erfüllte Stadt und Provinz mit erstaunlichen Werken, in denen, trotz des unheimlich überspannten Selbstgefühls, das spanische Wesen jenes Zeitalters Philipps II. einen seltsamen, halb bestrickenden, halb widerwärtigen Ausdruck fand. Wie im Traum verschwand die Kunde von dem, was er früher gewesen, und niemand vermochte mehr diesen spanischen Greco in den einst gefeierten Werken seiner Jünglingsjahre wiederzuerkennen.

Thatsächlich ist über die Beweggründe dieser Reise nichts bekannt, als was in den Akten des Kapitels von Toledo steht: „Er kam zu uns, um den Altar von S°. Domingo zu malen.“ Er mag auch von den Einkünften der dortigen Kathedrale und ihres Prälaten und von der Kunstliebe ihrer Domherrn gehört haben. Wahrscheinlich aber hat er Toledo nur als Etappe zum Hof Philipps II. angesehen. Der Escorial war im Bau; der König suchte italienische Maler, er hat um Paul Veronese werben lassen. In den sechziger Jahren, als Greco noch bei Tizian war, waren dort unter seinen Augen, vielleicht nicht ohne seine Hilfe, jene Escorialbilder entstanden: das Abendmahl, der heil. Laurentius, die Magdalena im Garten, der Adonis. Wenn jener gekrönte Gemäldeschwärmer seinen alten Meister über alle stellte, nun, der junge Grieche konnte ihm mit Sachen aufwarten, die denen des Cadoriners zum Verwechseln ähnlich sahen. In der That hat er sich einige Jahre nach seiner Übersiedelung um eine Arbeit im Escorial beworben. — Der äußere Anstoß kam aber vielleicht auf folgende Weise.

Nie war der Verkehr des toledanischen Klerus mit Rom so lebhaft gewesen, wie in dem Jahrzehnt 1566 bis 76. Im Jahre 1559 hatte sich das Unerhörteste ereignet, von dem die *Annales ecclesiastici* Spaniens berichten: der Erzbischof von Toledo, Bartolomé Carranza, der angesehenste spanische Theolog des tridentinischen Konzils, einst die rechte Hand der blutigen Maria Tudor, den der Kaiser nach Yuste an sein Sterbelager berufen hatte, er war der lutherischen Ketzerei beschuldigt und von den Sendboten der Inquisition in Tordelaguna verhaftet worden. Es war ein tückischer Streich des Großinquisitors Valdés, der sich einst selbst auf den Stuhl von Toledo Hoffnung gemacht hatte. Nach siebenjähriger Untersuchungshaft in Valladolid, die nach der Absicht seiner Todfeinde eine ewige werden sollte, hatte nur der Befehl des Papstes Pius V., aber verstärkt durch die Drohung des Interdikts, den König, der sich gegen eine Bloßstellung des nationalen Glaubensgerichts aufs heftigste sträubte, dazu gebracht, Carranza's Überführung nach Rom zu gestatten. Der Prozess währte noch zehn Jahre; Pius V. war von der Rechtgläubigkeit des Primas überzeugt, aber sein Nachfolger fand es politischer, mit den Gegnern zu transigiren. Während dieser Zeit hatte das Kapitel von Toledo, schon um der Ehre seiner Kirche willen, treu zu dem Erzbischof gestanden, zwei seiner Mitglieder waren zu dessen Dienst in Rom bestimmt worden. Carranza starb kurz nach der Unterzeichnung eines Widerrufs der angefochtenen Sätze und ward im Chor der Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva beigesetzt.

Nun war der Dechant von Toledo, Diego de Castilla, damals zum Testamentvollstrecker einer vornehmen Klosterfrau, und zugleich mit der Sorge für den Neubau ihrer Kirche und deren Gemäldeausstattung betraut worden. So groß war das Interesse, das er an der Stiftung nahm, dass er selbst eine beträchtliche Summe beisteuerte. Er mochte Gründe haben, sich diesmal, obwohl es in Toledo an Kirchenmalern nicht fehlte, nach Italien zu wenden. Vielleicht hat man dort Clovio befragt, dessen Miniaturen Philipp II. schätzte und kaufte; im Jahre 1565 hatte er eine Anzahl dem Escorial überwiesen. —

Was war das für ein Schauplatz, auf den sich Domenico im Jahre 1575 versetzt fand?

Toledo.

Ein Granitfelsen, umschäumt von dem zwischen Ruinengeröll sich durchwindenden grünlichen Tajo, an drei Seiten umragt von schroffen, jenseits des Stromes aufsteigenden Steinwänden, eine von der Natur geschaffene Feste, wie vorausbestimmt, als Sitz kriegerischer Dynastien, die Brandung der Rassenkämpfe zu brechen; nun schon seit drei Jahrhunderten in fast allen Lebensadern unterbunden, nur noch durch Transfusion am Leben erhalten, — das ist heute die alte Stadt der Concile, die geistliche Kapitale Spaniens, der Scherbenberg Castiliens, — Toledo.

Über dieser Klippe, oben umsäumt von einem zerbrochenen Kranz arabischer Mauern und Thore, mudejarer und gotischer Kirchen und Klöster, gebleicht von der Glut eines dörrenden Sommers, gepeitscht von schneidenden Winterstürmen, über diesem in klarster Luft

so wunderbar scharf sich abzeichnenden hehren Stadtbild schwebt ein Zauber zusammengedrängter Erinnerungen, wie einst über der Stadt der sieben Hügel. Denn auch dies hispanische Rom hat die Poesie der Verlassenheit und des Verfalls, die Majestät des Todes, die seine in mehr als tausend Jahren angehäuften Schichten von Denkmälern und Trümmern verklärt. Das kümmerliche Alltagsleben der Gegenwart drängt sich hier nicht dreist dazwischen, es bringt nur den Konstrast hinzu gegen die aus dämmeriger Ferne riesengroß erscheinende Vorzeit, deren Symbole uns auf Schritt und Tritt begleiten, von den Linien jener Brückenbogen unten bis hinauf zu dem trotzigen Würfel des Alcazar; zwischen den ungezählten Gedenktafeln und -Bildern der kampflustigen Geschlechter, die hier Wacht gehalten und geschwelgt, der stolzen Priester, die da geherrscht und die ganze civilisirte und die neue Welt für ihr *Imperial Toledo* tributpflichtig gemacht hatten.

Die Stadt war stolz, durch mehr als drei Jahrhunderte des Halbmonds ihre mozarabische Kirche und Liturgie bewahrt zu haben; sie wollte auch als Hauptstadt des christlichen Reiches durch katholische Gesinnung vorleuchten. „Die Herren Toledos, schrieb 1526 Navagero, und besonders der Frauen sind die Priester, die prächtige Häuser haben und triumphiren, indem sie sich das beste Leben der Welt schaffen, ohne dass jemandem einfällt sie zu tadeln." Nach der Eroberung (1058) waren die Castilier mit der Gründung von Kirchen und Klöstern dergestalt vorgegangen, dass sich die Stadt (wie Gamero, der Geschichtschreiber Toledos sagt) mit raschen Schritten in eine weite Thebais zu verwandeln schien. Deshalb hatte König Alfons der Weise (1252 bis 84) die Zahl ihrer Klöster auf fünf beschränken wollen. Nach den Tagen des großen Kardinals von Spanien, Pedro de Mendoza, der dieses Edikt erneuerte, sollen bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts fünfzig Paläste von Königen, Infanten und Rittern und über sechshundert bürgerliche Häuser solchen Stiftungen zum Opfer gefallen sein.

Gleichwohl bewahrte Toledo sein intensiv maurisches Gepräge, das auch heute noch in dem Stadtplan wenigstens offenbar ist. Im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts bestand es fast noch unverfälscht. Derselbe Venezianer fand im Labyrinth seiner engen, krummen und steilen Gassen die Adelshäuser ganz im Geschmack der Ungläubigen, außen auffallend schlicht, die Gemächer um einen marmorbelegten Patio, Wände, Thüren und Decken nach dem bekannten Schema der Alhambra.

Die Zeit aber, in die uns das Leben des Greco versetzt, war gegen solche Erinnerungen schon empfindlicher geworden. Wir lesen, dass der Gouverneur des Erzbistums während der Gefangenschaft Carranza's, D. Sancho Busto de Villegas, die Brücken und Thore zierenden arabischen Inschriften entfernen ließ und durch frömmere (*muy devotos*) ersetzen. Der Erzbischof Quiroga bewirkte auf dem Provinzialkonzil von 1580 das Verbot der arabischen Sprache. Denn damals pries man die Inquisition als den Hüter dieses Paradieses, seinen Cherub mit Flammenschwert. Und während die Toledaner in den Cortes von 1553 des Italieners Antonelli Plan der Schiffbarmachung ihres Stromes vereitelt hatten, beschworen 1617 Ayuntamiento, Universität samt allen civilen und geistlichen Körperschaften in der Kirche San Juan de los Reyes die Verteidigung der Immaculata Conceptio gegen die Dominikaner. Als Philipp II. die Zeit gekommen dünkte, sich als echten Spanier zu zeigen, zog er mit dem Hof von Valladolid aus und erschien im Jahre 1559 zu Toledo, zum ersten Male ohne sein bisheriges vlämisches Gefolge, von den längst ausersehenen spanischen Vertrauten umgeben. Er hielt hier die Cortes von Castilien, auf denen dem Prinzen gehuldigt und die Vermählung mit Isabel von Bourbon verkündigt wurde; er berief das Kapitel der drei Ritterorden, um den Feldzug nach Oran vorzubereiten. Bei dem Stiergefecht auf dem Platz Zocodover traten fünfhundert Kavaliere kostümirt *alla moresca* auf. Die Fenster des eben im Renaissancestil wiederhergestellten Alcazar schimmerten von dem Kerzenglanz der Hofbälle, deren Sterne Don Juan von Österreich und Alexander Farnese waren.

Niemand ahnte, dass dies für Toledo die Strahlen einer untergehenden Sonne waren. Es zeigte sich bald, dass die Ansprüche einer ganz veränderten Zeit mit den Zuständen der mittelalterlichen Stadt nicht zu vereinigen waren. Ja nicht einmal der König vertrug sich mit den hochfahrenden Domherren. Als er durch Verhaftung eines berüchtigten Bravo das eifrig gehütete Asylrecht verletzt hatte, verhängte die Geistlichkeit das Interdikt über die Stadt (1560). Der König antwortete, indem er den Verurteilten an einem hohen Galgen aufknüpfen ließ. — Aber seit er (1561) seine Residenz nach Madrid verlegt hatte, und die Diplomaten und die Großen nebst Anhang ihm nachgefolgt waren (nach Tiepolo belief sich die Zahl der Auswanderer auf fünfundzwanzigtausend), verfiel die Stadt so rasch, dass man ihr nahes Verschwinden vorausberechnen zu können glaubte. Die Seidenindustrie, bisher die Quelle ihres Wohlstandes, verschwand, dank den verkehrten Gesetzen, bis auf einen armseligen Rest. Gewerbe, die vor kurzem noch ganze Straßen füllten (heißt es in einem Memorial von 1617), sind ausgestorben; Häuser in den besten Straßen stehen leer; was einstürzt, wird nicht wieder aufgebaut; die übriggebliebenen fünftausend Bewohner leben mit hundert Entbehrungen. Und so schleppte Toledo sich Jahrhunderte hin. Wenn der Fremde durch die menschenleeren Gassen irrte, und plötzlich auf ein weites Feld von Ruinen, Bergen von Ziegeln heraustrat, da konnte es ihn dünken, als sei die Zeit nicht fern, wo die stolzeste Kathedrale Spaniens hier thronen werde, wie S. Apollinare in Classe oder Sankt Paul vor den

Mauern, eine Basilika ohne Gemeinde, eine Königin der Wüste.

Denn eines war unverändert geblieben: die Kirche, der erzbischöfliche Stuhl des heil. Ildefonso, mit seinen 300000 Dukaten Einkünften. „Die Kirche (hat ein Sohn der Stadt gesagt) war die einzige Ursache, dass Toledo nicht verschwand von der Karte Spaniens.“ Sie gab der Stadt ihr Gepräge. Tempel und Klöster, manchmal wie in einem Bündel zusammengedrängt: es ist als sollten die eingegangenen Heiligtümer eines Reiches hier in einem Depot verwahrt werden, harrend der Zeit, wo die Nation wieder damit gesegnet werden wollte.



Die Kirche San Giorgio dei Greci in Venedig

Und in einem Punkt hat die hohe Kirche von Toledo, die einst selbst nach dem römischen Pontifex nicht viel zu fragen pflegte, ihre Fühlung mit der Welt draußen, sollen wir sagen, mit der Humanität bewahrt. Toledo, rühmt der Reisende Ponz, ist die Stadt, wo die Künste wieder auflebten; in keiner sind sie so belohnt worden wie in dieser „kaiserlichen“. Darum ruht noch heute auf ihr auch ein profaner Glorienschein. Seit König Ferdinand im Jahre 1227 den Grundstein zum neuen Dom gelegt und nun zwischen den maurischen Glockentürmen und Absiden die französisch-gotische Kathedrale sich erhob, ist diese einsame, stille, stolze Stadt durch hundert kleine Adern mit der Kulturwelt im Osten und Norden in Verbindung geblieben. Sie erscheint dem Modernen wie „der Traum eines Altertümlers, verwirklicht durch den Zauber eines Feenmärchens“ (Imbert). Ginge einmal in einem socialen Erdbeben (dessen Furcht mit Alpdruck auf unserer abendländischen Kultur lastet) alles ringsum zu Grunde, man könnte einen Abriss der Kunst der Jahrhunderte aus Toledos Denkmälern wiederherstellen. Maurische Moscheen, Ex-Synagogen und Thore vertragen sich hier mit dem Statuenheer gotischer Chorwände, Claustros und Retabel; hinter Portalen besetzt von engbrüstig grämlichen Aposteln niederdeutscher Steinmetzen schweben die unkörperlichen Schatten giottesker Heiliger; heidnische Groteskenorgien der Renaissance wechseln mit den nordisch-zarten Gebilden flandro-kastilischer Triptychen; und selbst die drangvoll bewegten Propheten Buonarroti's haben hier ihre Nischen gefunden...

Der Retablo von S°. Domingo.

Doña Maria da Silva, eine edle portugiesische Dame, einst mit der Kaiserin Isabella nach Spanien gekommen, hatte nach dem Tode ihres Gatten, D. Pedro Gonzalez de

Mendoza, Mayordomo des Palastes, im 38. Lebensjahr den Schleier genommen, und nun (sie starb am 28. Oktober 1575) ihr hinterlassenes Vermögen für einen Neubau der Kirche ihres Klosters, S°. Domingo de Silos, einer alten Gründung Alfons VI., bestimmt. Die Kirche neben der uralten Parochie von S. Leocadia, und der Retablo, wegen dessen Domenico nach Toledo kam, sind noch vorhanden, ziemlich unverändert, wie sie vor mehr als dreihundert Jahren in nicht mehr als einem Lustrum von Nicolas de Vergara mit Hilfe der besten Kräfte Toledos fertig gestellt worden waren. Sie hat nur ein Schiff, mit einer durchgehenden jonischen Pilasterordnung; ihre Verhältnisse sind hoch, streng berechnet, in der etwas kahlen und steifen Formensprache dieser Zeit.



Toledo von der Alcántara-Brücke gesehen.

Der Retablo, dessen steilen architektonischen Aufbau der Baumeister J. B. Monegro lieferte, besteht aus einem dreiteiligen Hauptgeschoss und einem mittleren gegiebelten Aufsatz. Die große Rundbogennische war bestimmt für ein Gemälde der Asunta, der gekrümmte Giebel umschließt ein Rund der heil. Veronika; kleinere Bogenblenden an den Seiten die Gestalten des Täufers und des Apostels Paul, Vierecke über ihnen die heil. Benedikt und Bernhard. In der bekrönenden Tafel des oberen Teiles sieht man die Anbetung des Kindes. Auf dessen Giebel lagern Statuen der drei theologischen Tugenden von weißbemaltem Holz, auf den Enden des mittleren Gesimses stehen die Propheten: ihre Posen erinnern an Jacopo Sansovino.

Das Hauptgemälde der himmelfahrenden Maria ist an Ort und Stelle jetzt durch eine Kopie ersetzt. Das Original reizte die Begehrlichkeit des Infanten D. Sebastian, in dessen zu Pau in den Pyrenäen zeitweilig aufgestellter sehr merkwürdiger Galerie der Verfasser dieses bizarr dämonische Werk in den siebziger Jahren wiederholt gesehen hat. Das wilde Feuer des skizzirenden, von Farbe schweren Pinsels (nebst Spatel), breit und scharf zugleich, die stark gesättigten ungebrochenen Tinten, grün, goldbraun, gelber Ocker, Karmin, Indigo, zuweilen auch changirend, durch überall eingeworfene schwärzliche Fäden auf einen düsteren Ton gestimmt — bannten das Auge an diese hier so seltsam deplacirte Leinwand, die nur in dem gedämpften Licht einer *Capilla mayor* und zwischen Weihrauchwölkchen gesehen werden sollte. Ein außergewöhnlich persönliches Werk! Man fühlt, der Grieche will diesen stolzen Priestern, Rittern und Damen Kastiliens zeigen, was er ist, und zugleich in der dortigen Malergesellschaft mit ihrer glatten Vollendung und frostigen Färbung, ihren allgemeinen Gesichtern und manierirten Posen ein Gefühl ihres Nichts hervor-

bringen. Denn er betrachtet sich zugleich als Evangelisten Venedigs, des *,furore'* eines Tintoretto, Tizianischen Farbenzaubers, und aller ihrer sinnlichen Reize.

In der Komposition erkennt man freilich die Asunta der Frari, wenn auch in einen ganz andern Dialekt übersetzt, in Temperament und Mimik, wie in Form und Farbengefühl. Dieselbe Schar der zwölf mächtigen Männer, dieselbe Heilige, im Begriff, der Erde zu entschweben, sehnsüchtig aber noch mit einem Nachklang des Schmerzes das Licht des endlich anbrechenden Sabbaths begrüßend; endlich die holdseligen Engel als heitere Koloraturen zwischen jenen tief ergreifenden Accorden.

Doch ist das alles profan leidenschaftlicher, unkirchlich verwildert, wie die Improvisation eines genialen Vagabunden. Maria, wie gebettet in dem gelben Lichtglanz, das volle weiche Antlitz zurückgeworfen, die dunklen Augen eingesunken wie nach einer Fiebernacht, die Arme (mit den langen schönen Händen) fast wagerecht ausgebreitet, und zwar in einer die Bildfläche diagonal schneidenden Linie; — diese Engel, braunlockige spanische Mädchen in sehr gewagten Posen mit starken Schultern und Armen und melancholischen, verschlafenen großen Augen in den runden stumpfnasigen Gesichtern, die langen Hälse aus weiten, scharfgebrochenen, weißen Draperien hervorwachsend — was für seltsame Gebilde aus Unschuld und Üppigkeit gemischt!

Am weitesten weicht er ab von seinem Meister in den Aposteln. Diese sind nicht mehr und nicht weniger als Modelle seiner neuen Umgebung, unverfälschte Söhne der Gebirge von Toledo. Man muss erstaunen, wie rasch er sich in die Art dieser Kastilier hineingesehen hat. Von jener heftigen, demonstrativ aufgeregten, wogenden Bewegung des Venezianers ist da keine Spur. Auch ihr Antlitz spiegelt kaum das Wunder wieder, das sich vor ihren Augen so greifbar vollzieht. Sie gebärden sich wie die Räte eines Consejo, die auch die Depesche der verlorenen Armada mit der *formalidad* rhetorisch-feierlicher Gestikulationen entgegennehmen, und eher sterben würden, als ihren gravitätischen *sosiego*, ihr vornehmes *flema* einen Augenblick aufgeben.

Paulus und der Täufer sind überaus imposante Gestalten, von mächtigem Bau, nicht ohne Erinnerungen Michelangelo's, aber gemalt in jenem ihm neuen, schwärzlichen Ton; bemerkenswert sind die großen, edelgeformten Hände. — In der Auferstehung begegnen tizianische Motive aus dem Petrus Martyr und der Verklärung in S. Salvador.

Denkt man nun an jene römischen Bilder des Greco zurück, so wird man eine Wandlung nicht verkennen, die sich also mit seinem Betreten des spanischen Bodens vollzogen hätte. Die *bravura di tocco*, der reichliche Gebrauch des Schwarz, die Schlankheit der Proportionen zeigen einen starken Schritt zum späteren Manierismus

(Fortsetzung folgt.)

DER HEILIGENBERG VON VARALLO UND GAUDENZIO FERRARI.

VON *GUSTAV PAULI.*

II.

(Fortsetzung.)

Ben potuo aggiungere con dispiacere che tant' uomo fu poco noto o poco accetto al Vasari, onde gli oltramontani, che tutto il merito misurano dall' istoria, mal lo conoscono e negli scritti loro lo han quasi involto nel silenzio.

Lanzi. Storia della pittura ital.



GAUDENZIO Ferrari ist einer der Künstler, die man auch heute noch — trotz aller internationalen Museen — nur in ihrer Heimat kennen lernen kann. Da sind sie verstreut in den großen und kleinen Städten Piemonts und der Lombardei, seine Fresken und Altartafeln; und das Schicksal hat es so gewollt, dass gerade seine besten Werke in stille kleine Landstädte geraten sind, seitab von den Straßen, auf denen die Scharen der kunstliebenden Italienfahrer wallen. Daher ist er nur wenig bekannt, obwohl er doch einer der bedeutendsten lombardisch-piemontesischen Künstler des goldenen Zeitalters der italienischen Kunst war, einer, der z. B. seinen populären Altersgenossen Luini um Haupteslänge überragte. Auch denen, die sich eingehender mit ihm beschäftigen, bereitet er manche Schwierigkeiten und hüllt sich namentlich in den Anfängen seiner künstlerischen Entwickelung in ein schier undurchdringliches Dunkel. Wer waren seine ersten Lehrer? — Darauf hat noch niemand eine befriedigende Antwort gegeben. Merkwürdig auch, dass man die Zeit seiner prima maniera, seines Jugendstils nicht ohne Grund bis zum Jahr 1516 rechnet, bis zu einem Jahr, wo der Künstler viel älter war, als es mancher andere große Künstler je geworden, etwa fünfundvierzig Jahre alt.[1])

1) *Tonetti*, Museo storico ed artistico Valsesiano. Serie IV. Nr. 1. Varallo 1888.

In der zweiten Hälfte seines Lebens, über die wir allein genauer unterrichtet sind, lebte er nacheinander in Varallo, in Vercelli und Mailand. Und mit diesen drei Städten sind auch die Hauptwerke seiner künstlerischen Entwickelungsperioden verknüpft. — Vor 1508 hatte er seinen ständigen Wohnsitz in Varallo, wie aus der Unterschrift zweier Urkunden hervorgeht, die er 1508 und 1509 in Vercelli unterzeichnete und in denen er sich Gaudentius de Varali nannte.[1]) Aus dieser Zeit nennt Colombo, der Biograph Ferrari's, drei seiner Werke in und bei Varallo: eine Pietà im Kreuzgang des Franziskanerklosters am Fuße des Heiligenberges, die Tafeln am Altar der Pfarrkirche (San Martino) in Roccapietra bei Varallo und die Fresken in der Kapelle der Beweinung Christi auf dem sacro monte (Plan 39). — Indessen Colombo war ein Papiermensch, der alles, was er schwarz auf weiß besaß, getrost nach Hause und in sein Buch trug, der aber den Denkmalen selbst ziemlich ratlos gegenüberstand. Das steife und kümmerliche Fresko der Pietà wird freilich von der Lokaltradition Gaudenzio zugeschrieben, es dürfte aber schwer fallen, außerdem einen einzigen Grund zu finden, aus dem es etwas mit unserm Meister zu thun hätte. Sodann die Altartafeln in Roccapietra sind freilich wohl unzweifelhafte Werke Ferrari's, allein es will uns scheinen, als ob sie ebensowohl wie die Fresken in der Kapelle der Beweinung Christi einer um etwa zehn Jahre späteren Zeit angehörten.

Als die frühesten Arbeiten seiner Hand in Varallo bleiben demnach die Fresken in der Franziskanerkirche übrig.[2]) Sie gehören zu den vornehmsten Denkmalen oberitalienischer Malerei. — Die Anlage der einfachen Kirche kehrt in diesen Gegenden des öfteren wieder. Das bekannteste Beispiel dafür dürfte wohl Sta. Maria Degli Angeli in Lugano sein. Der einschiffige Raum für die Gemeinde wird durch eine große Querwand, eine Art von innerer Fassade vom Chor getrennt. In drei Bögen öffnet sich diese Wand, von denen die beiden seitlichen zu Kapellen führen, der mittlere zur Apsis. — Zunächst ward Gaudenzio mit der Aufgabe betraut, die linke dieser beiden Kapellen, die der heiligen Margarethe geweiht war, mit Fresken zu schmücken. Da an der Hinterwand der Altar mit der Statue der Heiligen stand, so blieben ihm die im Halbrund geschlossenen Felder der Seitenwände und das Kreuzgewölbe übrig. Auf die linke (nördliche) Fensterwand malte er die Darstellung im Tempel. Maria, eine schlanke Jungfrau, reicht mit einer eigentümlichen, schamhaft sinnigen Neigung des Hauptes das Christkind dem alten Simeon. Dahinter stehen Joseph und eine Greisin (Hannah?), vorn ein blühender Jüngling an einen Stab gelehnt. Das Bild ist mangelhaft beleuchtet und stellenweise verdorben. Bis zur Unkenntlichkeit entstellt sind die beiden knieenden Stifterfiguren rechts daneben.[1])

Auf der rechten Wand sehen wir Christus zwischen den Schriftgelehrten. Der Knabe steht mit einer etwas theatralischen Rednergebärde inmitten einer offenen Pfeilerhalle auf einem achteckigen Podium, umgeben von der staunenden Schar der weisen Pharisäer. Von rechts treten Maria und Joseph herein. Die Laibung des Eingangsbogens schmückte Gaudenzio mit den nicht näher bezeichneten Halbfiguren von sechs Propheten, und am Gewölbe erging er sich in leichten Spielen von Rankenwerk, untermischt mit Putten und Tiergestalten. Den Mittelpunkt bildet das Monogramm Jesu, und in den vier Gewölbekappen sind Medaillons angebracht, die in Grisaillemalerei die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Flucht nach Ägypten darstellen.

Gaudenzio war ein erfindungsreicher und origineller Ornamentist, der sich seinen eigenen, leicht wiederzuerkennenden Groteskenstil ausbildete, und der meistens die reichen Umrahmungen für seine Altartafeln entwarf.[2]) Bei dieser Gelegenheit mag die Sammlung vortrefflicher Kopieen erwähnt werden, die der erfahrene Kenner Ferrari's, Herr Giulio Arienta in Varallo, nach dessen ornamentalen Arbeiten angelegt hat, und die er noch immer weiter ergänzt. Eine Publikation dieser Arbeiten wäre für die Kenntnis Ferrari's und, rein praktisch, zum Gebrauche an kunstgewerblichen Lehranstalten sehr erwünscht.

Wann sind die Fresken in der Capella Sta. Margherita entstanden? — In den Handbüchern werden sie 1507 datirt, wobei man sich auf ein paar Inschriften am Gewölbe beruft. Es steht da zunächst links auf einer Tafel der Name GAUDETI9, sodann finden wir in den angrenzenden Gewölbekappen die rätselhaften Zeichen 9L7 und an einer anderen Stelle -X-V- — Man deutete ziemlich willkürlich diese XV auf die Zahl des Jahrhunderts und nahm dazu das letzte jener drei Zeichen, das einer 7 gleichsieht. Wenn diese Begründung auch keineswegs stichhaltig ist, so dürfte das Jahr 1507 aus inneren Gründen doch der thatsächlichen Entstehungszeit nahekommen. Dass die Fresken jedenfalls älter sind als die angrenzenden der Chorwand (vom Jahre 1513), ergiebt sich schon daraus, dass an der Ecke des Eingangsbogens, wo beide Malereien zusammenstoßen, die Farbe von der Chorwand her über die der Laibung an einigen Stellen hinweggeflossen ist.

1) *Gius. Colombo.* Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari. Torino 1881. S. 25.

2) So auch *Gust. Frizzoni.* Archivio storico dell' arte IV. (1891.) Fasc. 5.

1) Umrissstiche nach diesem, wie auch nach den meisten der später zu erwähnenden Gemälde und Skulpturen Ferrari's bei *Silv. Pianazzi* und *Gaud. Bordiga*, Opere del pittore e plasticatore Gaud. Ferrari. Milano 1835.

2) *A. G. Meyer* äußert diese Vermutung speciell für den berühmten Altar di Sant' Abondio im Dome zu Como. Repertorium f. Kw. XX. S. 147.

Wie stellt sich nun hier der Charakter des Künstlers dar?

Wir sehen eine frische Individualität vor uns, einen Maler, der seine Freude hat an einem lebhaften Ausdruck und an starken Gesten, der aber zugleich in jugendlicher Befangenheit bestrebt ist, seine Figuren möglichst zierlich und gefällig hinzustellen, und der dadurch hie und da ein wenig affektirt erscheint. Bemerkenswert ist seine Vorliebe für bauschige, faltenreiche Gewänder. Er scheint sich nicht wenig auf seine „panni" zu gute gethan zu haben, und doch ist seine Gewandbehandlung mit ihren gedrängten, parallelen Faltenlagen mehr manierirt als stilvoll. — Vollkommen manierirt und sehr auffallend ist die Bildung der Hände mit unmöglich langen dünnen Fingern. Auf die Perspektive ist viel Sorgfalt verwendet. Die symmetrische Anordnung der Pfeilerhalle auf der Disputation Christi mit den Schriftgelehrten erinnert an die Architekturen der umbrischen Schule. Der Alte links vorn auf demselben Bilde, der mit dem erhobenen Zeigefinger die Aufmerksamkeit des Beschauers auf den heiligen Wunderknaben lenkt, ist ein Typus, der uns noch etliche Mal bei Gaudenzio begegnet und der auf leonardeske Vorbilder zurückgeht.[1]) Dagegen verraten wieder die Propheten im Eingangsbogen unverkennbare Anklänge an die umbrische Weise. Diese rundlichen Gesichter, diese schweren Augenlider, diese kleinen Münder mit scharfer Bezeichnung des Bogens der Oberlippe, die ganze müde Anmut in der Kopfhaltung stammen von niemand sonst als von Perugino.



GAUDENZIO FERRARI. Verkündigung Mariä. (Varallo; Sta. Maria delle Grazie.)

Die Technik der Malerei ist sehr flott, die Pinselführung etwas zeichnerisch; charakteristisch sind insbesondere die mit wenigen Strichen aufgesetzten weißlichen Lichter auf Gewändern und Haaren.

Sehr interessant ist der Vergleich zwischen diesen Fresken und vier kleinen Tafelbildchen Gaudenzio's in der Turiner Pinakothek. Diese letzteren, wahrscheinlich Reste eines verschollenen Altarwerkes, sind die frühesten bekannten Arbeiten des Meisters. Sie stellen dar: Die sitzende Figur des segnenden Gottvaters (Kat. 53), Mariä Heimsuchung (Kat. 52), Joachims Vertreibung aus dem Tempel (Kat. 57) und die heilige Anna selbdritt mit zwei musizirenden Engeln (Kat. 58). — Eine Studie zu dem Kopfe des Hohenpriesters auf der Vertreibung Joachims bewahrt das Museum in Varallo (Tuschzeichnung weiß gehöht auf dunkelm Grunde). — Die gleiche Künstlerhand offenbart sich unverkennbar in den gleichen männlichen Typen (namentlich der Gottvater mit seinem wallenden Barte sehr charakteristisch), in der gleichen Gewandbehandlung, den gleichen überschlanken Händen. Die tiefen satten Farben — ein leuchtendes Rot ist der bevorzugte Ton — verraten den Koloristen, doch lassen gewisse Befangenheiten — so sind z. B. die Füße ängstlich verhüllt — frühe Jugend des Künstlers vermuten. Merkwürdigerweise bemerkt man hier nirgends einen Einfluss Leonardo's oder der umbrischen Schule. Eher wird man an die ältere lombardisch-piemontesische Malerei erinnert, etwa an Macrino d'Alba, obwohl die Zeichnung weit weniger streng ist.

An die Fresken der Margarethenkapelle schließen

1) Wenn S. *Butler* in seinem Ex voto S. 27 ff. lebhaft [illegible] der dargestellten Persönlichkeit überhaupt gleichgültig.

sich die der Querwand vor dem Chore an. Es wurde hiermit dem Künstler eine große, beneidenswerte Arbeit aufgetragen, auf deren Vollendung er sich auch nicht wenig zu gute gethan haben mag. Das verrät schon die umständliche Inschrift, die er in zwei Medaillons in den äußersten Bogenzwickeln auf der Wand anbrachte; links: 1513. | Gaudentius | Ferrarus Vallis | siccide | pinxit, und rechts fortfahrend: Hoc opus impe | nsis populi Varalli | ad Christi | gloriam.



GAUDENZIO FERRARI: Anbetung des Christkindes. (Varallo; Sta. Maria delle Grazie.)

Wie die alten Florentiner, Giotto und Ghirlandaio, es gethan hatten, teilte Gaudenzio die Wandfläche in ein Netz von Einzelgemälden. In die Mitte setzte er die Kreuzigung und umgab sie mit einer dreifachen Reihe von zwanzig kleineren Darstellungen. In den ersten zehn schilderte er die Vorgeschichte der Passion von der Verkündigung Mariä bis zum Gebet auf dem Ölberg, in den übrigen die Passion, die Höllenfahrt Christi und die Auferstehung. Eine eingehende Beschreibung der Bilder glaube ich mir aus Rücksicht auf den verfügbaren Raum ersparen zu dürfen. Sie sind sämtlich in dem vorher erwähnten Werke von Pianazzi und Bordiga in Umrissstichen abgebildet, und ausserdem von zwei Varalleser Photographen Emmanuele Fortino und besser — von Giov. Pizzetta aufgenommen worden.

So nahe diese Fresken auch stilistisch denen der Margarethenkapelle verwandt sind, so lassen sich doch gewisse Unterschiede deutlich wahrnehmen. Die Gewandbehandlung ist freier geworden. In der Scene der Beweinung Christi ist sie mit aufdringlicher Bravour gehandhabt. — Die Formen der Hände und Füße sind dagegen noch manierirter. Unglaublich lang und spindeldürr z. B. die Füße des Johannes auf der Taufe Christi oder die rechte Hand des Herodes auf dem Bilde nach der Gefangennehmung. Ebenda finden wir auch in dem Schergen, der hinter Christus steht, den vorhin erwähnten leonardesken Typus wieder. Noch einmal erscheint er auf dem nächsten Bilde in der Person des Pilatus. Diese Scene ist, nebenbei gesagt, interessant wegen des Reliefs, das Gaudenzio über dem Thor des „palacium Pilati“ malte. Es ist eine Laokoongruppe, indessen nicht etwa ein Abbild des 1506 ausgegrabenen Marmors, sondern ein Phantasiebild, wie es sich Gaudenzio nach Hörensagen ausgedacht hatte.

Von fremden künstlerischen Einflüssen möchten wir wieder den Perugino's hervorheben, nicht als ob er so übermächtig wäre, sondern weil er von der kunstgeschichtlichen Kritik des letzten Jahrzehntes übersehen oder geleugnet worden ist. Die älteren Kunstschriftsteller hatten mit geringen Ausnahmen einen starken Einfluss Perugino's bei Gaudenzio Ferrari bemerkt.[1] Man hatte dafür, ich möchte sagen, den symbolischen Ausdruck gefunden, dass Gaudenzio unter Perugin als dessen Schüler studirt habe. Bei der Vorliebe der älteren Kunstgeschichte für das Anekdotenhafte verfehlte man nicht, dies unbegründete Histörchen mehr oder minder ausgeschmückt in die Lebensgeschichte Gaudenzio's einzutragen. Dagegen wandte sich nun mit Entschiedenheit Colombo, der in seinem schwarzweißen Forschungsmaterial nicht den mindesten Anhalt für ein solches Schülerverhältnis fand. Indessen, wozu der

1) S. die ausführlichen Litteraturangaben bei *Colombo* a. a. O. S. 27.

Eifer? Nicht darauf kommt es an, ob Gaudenzio wirklich im Atelier des Meisters Vannucci gesessen habe, sondern darauf, dass er von dessen Art sich hat anregen lassen und dass er diesen Anregungen in seinen Werken sichtbaren Ausdruck verliehen hat.

Dies scheint ja freilich bei der großen Verschiedenheit der Charaktere beider Künstler verwundersam. Auf der einen Seite der alte Routinier des Quattrocento, der jahraus jahrein mit häufigen Wiederholungen seine glatten, süßlichen Heiligenbilder in die Welt setzte, auf der andern Seite eine ungestüme, bis ins Alter jugendfrische Individualität, die den merkwürdigsten Stilwandlungen unterworfen war, und die es nie zu harmonischer Ausgeglichenheit brachte. Man bedenke indessen, wie populär Perugino damals war. Seine leidenschaftslosen Gestalten in ihrer weichen Anmut, seine leuchtenden und doch so milden Farben, der ruhige Rhythmus seiner symmetrischen Architekturen schmeichelten unvergleichlich dem platten Schönheitssinn der Menge, die mühelos genießen wollte. Er war stets „bello“, wofür zu allen Zeiten kein Volk empfänglicher war als das italienische. — Es ist nur natürlich, dass Gaudenzio vor allem das bei ihm bewunderte und suchte, was ihm selber fehlte — und als solches erkennen wir die ruhige Anmut der Körperhaltung. Gerade das Gefühl für den ebenmäßigen Fluss der Linien mangelte Gaudenzio in einem für den Italiener auffallenden Maße. Seine Gestalten haben etwas „plötzliches“ in ihren Bewegungen. Das Korrektiv dafür erblickte er, wie mir scheint, in einer Wellenform der Körperstellung, die bei Perugino zu einer stereotypen Anmutsformel geworden ist. Die allermeisten seiner Gestalten lassen sich an einem Sförmig gebogenen Draht aufziehen. (Zuweilen, wie in seiner Anbetung des Kindes in der Münchener Pinakothek, wirkt die spirale Grazie der sämtlichen Stellungen geradezu komisch.) — Man vergleiche nun einmal daraufhin in den Fresken der Franziskanerkirche Figuren, wie den Joseph in der „Anbetung des Kindes“, den Johannes in der „Taufe Christi“, den Christus, der vor Kaiphas geführt wird, den Christus auf der Geißelung, den auferstehenden Christus. Zwei dieser Figuren erinnern unmittelbar an bestimmte Vorbilder bei Perugino: der Johannes der „Taufe“ an die gleiche Gestalt auf dem Gemälde Perugino's in der Münchener Pinakothek, und der gegeißelte Christus an Perugino's Sebastian auf der Madonna von 1493 in den Uffizien (wiederholt in der Einzelfigur des Louvre, früher Galerie Sciarra Colonna). Dass Gaudenzio zwei Jahre vorher, 1511, in seinem herrlichen Altarbilde der Anbetung Christi in der Marienkirche in Arona die Maria und das Christuskind mit geringen Veränderungen dem Bilde Perugino's entnommen hatte, das sich jetzt im Pitti befindet, ist eine längst erkannte, auch von Colombo angeführte Thatsache. Soviel von den Formen. In der Farbengebung ist Gaudenzio bereits ganz selbständig.

Auch hierin hat er die größten Wandlungen durchgemacht. In den Fresken dieser frühen Zeit sind die vorherrschenden Töne ein lichtes Gelb mit orangefarbenen Schatten (daneben oft ein helles Kirschrot) und als wirksamer Kontrast dazu Ultramarinblau. — Leider nur ist die Gesamtwirkung wesentlich beeinträchtigt durch die Verderbnis, der eben dieses Blau an den meisten Stellen anheimgefallen ist. Nur auf den Fresken der cappella Sta. Margherita und der obersten Reihe der Querwand ist das Ultramarin leidlich unversehrt erhalten. Bei den sämtlichen anderen Fresken finden wir an Stelle des Blau entweder — in den Gewändern ein kaltes Grau mit schwach bläulichem Anflug oder geradezu schwarz (Himmel auf dem Gemälde der Kreuzigung). Dies erklärt sich daraus, dass Gaudenzio, um an dem teuren Ultramarin zu sparen, die betreffenden Partieen grau und schwarz untermalte und dann nur mit Blau darüber lasirte. Die Farbe konnte nun von der mit jenen dunkeln Tönen durchtränkten Kalkschicht natürlich nicht mehr aufgesogen werden und verschwand mit der Zeit so gut wie gänzlich. Nur bei genauerem Betrachten entdeckt man auf jenen Partieen noch Spuren von Blau. — Durch dieses unselige Verfahren hat Gaudenzio auch späterhin noch mehrfach die Wirkung seiner Fresken beeinträchtigt.

An vielen Stellen sind hier — was in der cappella Sta. Margheritha nirgends der Fall war — die Ornamente plastisch gebildet, pâte sur pâte gemalt, so alle Nimben und einzelne Teile der Rüstung, auf dem Kreuzigungsbild die Helme, der Harnisch des Longinus u. s. w. Gaudenzio hat diese Technik auch späterhin noch manchmal, obwohl immer seltener, angewendet, zuletzt meines Wissens an den Fresken in San Cristoforo in Vercelli.

In derselben Zeit, wie diese Fresken, muss ein in Tempera gemaltes Tafelbild mit der Stigmatisation des heiligen Franz entstanden sein, das ursprünglich die von Milano Scarognini errichtete Franzenskapelle auf dem sacro monto schmückte und gegenwärtig im museo artistico von Varallo aufbewahrt wird.[1]) Es hat gleichfalls jene weichen, peruginesken Gesichtstypen. Die Strahlen, die von dem mit sechs Purpurschwingen schwebenden Kruzifix ausgehen, sind vergoldet. Plastische Ornamente kommen nicht vor. Übrigens hat das Bild durch Witterungseinflüsse arg gelitten.

Wenige Jahre, nachdem er die Arbeiten in der Franziskanerkirche beendet hatte, malte Gaudenzio auf dem Heiligenberge die Kapelle aus, in der die letzten Augenblicke Christi vor der Kreuzigung dargestellt waren.[2]) Das unansehnliche kleine Gebäude hat mehr-

1) Abgebildet bei *Pianazzi* und *Bordiga*, a. a. O. — Das Bild ist schon von *Lomazzo*, Trattato della pittura. Mailand 1585 S. 533 erwähnt.

2) „Gesu spogliato dei suoi panni e condotto sul monte calvario“, eine Scene, die nach der Kreuztragung folgte. („Christo condotto alla morte con la croce alle spalle“.) Des-

fache Wandlungen durchgemacht. Nicht lange, nachdem Gaudenzio mit seinen Arbeiten begonnen hatte, wurde der Raum durch eine Quermauer halbirt, und dementsprechend mussten die Malereien zum Teil von der Hinterwand auf die neue Seitenwand übertragen werden. Sodann wurde einige Jahrzehnte später die Bestimmung der Kapelle verändert und eine neue Gruppe der Beweinung Christi darin aufgestellt, wie sie sich noch heute erhalten hat. Von den alten, ziemlich rohen Holzstatuen der Gaudenzianischen Zeit verwendete man nachmals den Christus und zwei Kriegsknechte für die verwandte Scene, wo Christus mit der Dornenkrone auf dem Haupte vor Pilatus geschleppt wird. In jener Kapelle (Plan 31) sind sie noch heute unter den entsprechenden leichten Vermummungen wohl zu erkennen.

Gaudenzio that mit seinen Malereien den letzten möglichen Schritt zur täuschenden Naturnachahmung, indem er die Darstellung der plastischen Freigruppe auf dem flachen Hintergrunde fortsetzte. Hinter die Figuren Christi und seiner Peiniger malte er (auf der Hinterwand) eine Schar von Reisigen und Fußvolk und (auf der neuen Querwand rechts) die Gruppe der Marien mit dem wehklagenden Johannes, denen ein Soldat, den Streitkolben in der Linken, in den Weg tritt. So entstand das erste Panorama.



Gaudenzio Ferrari: Christus vor Pilatus. (Varallo; Sta. Maria delle Grazie.)

Die Malereien der Hinterwand sind durch Witterungseinflüsse stark mitgenommen und im Farbenton etwas kälter geraten als die bald darauf entstandenen Fresken der Querwand. Stilistisch bezeichnen sie gegen die Werke in der Franziskanerkirche einen deutlichen Fortschritt. Wir haben zwar auch hier dieselben reliefirten Stuckornamente, dieselben plumpen Gäule mit gestutzten Ohren, die gleiche Faltenbehandlung, indessen die Gesichtszüge haben sich verändert, sind weicher geworden, und auch die Malweise, die früher etwas zeichnerisches, gestricheltes hatte, ist weicher und breiter. Die Hände und Füße haben ihre spindeldürre Länge verloren und normale Formen angenommen.

Mit diesen Fresken möchte ich die Gemälde am Altar der Pfarrkirche San Martino in Roccapietra bei Varallo zusammenstellen. Es sind die Reste einer ancona, die um 1668[1]) in ein barockes zweigeschossiges Tabernakelgebäude eingelassen wurden. Unten befinden sich links und rechts die Bilder zweier Heiligen, links Gaudentius und Johannes der Täufer, rechts Martin v. Tours und Ambrosius. Die würdigen kräftigen Gestalten heben sich von einem plastisch gemusterten Goldgrund ab. Ebenso sind die Nimben, Bischofstäbe und Gewandsäume aus Gips gebildet. Im Obergeschoss links: Die Jungfrau der Verkündigung, eine Halbfigur mit der für Gaudenzio so charakteristischen Haltung der über der Brust gekreuzten Hände, rechts der Engel der Verkündigung, einen Lilienstengel in der Linken haltend, und in der Mitte darüber die Halbfigur des auferstehenden Christus. Die reichliche Verwendung von plastischen Ornamenten ist ein Charakteristikum der

crittione del sacro monte di Varale di Val di Sesia. Novara 1587. — *Giulio Arienta*, Arte e Storia XV (1896) S. 39.

1) Auf dem Rücken einer Johannesstatue an der Rückseite des Altars fand ich die Inschrift: Questa statua . . . di San Giovanni . . . fu fatta . . . 1668.

Frühzeit. Doch sind die Hände, wie in der cappella della pietà, normal geformt. Die weiche, vertriebene Malweise sowie die tiefere Farbenstimmung entspricht gleichfalls jenen Fresken.

Ein paar Schritte von der Kapelle der Beweinung Christi geht es die Treppe hinauf zum Kalvarienberge, auf dem die Kreuzigung steht, Gaudenzio's berühmtestes Werk. Durch zwei Thüröffnungen betritt man den weiten, viereckigen Raum. In seiner Mitte steht ein Pfeiler als Stütze des Gewölbes. Die Hinterwand bildet eine halbrunde Nische. Davor ist auf einem sanft ansteigenden Boden die große, sechsundzwanzig Figuren zählende Gruppe der Kreuzigung aufgebaut. — In der Mitte hängt der eben verschiedene Christus am Kreuze, neben ihm in verzerrten Haltungen die beiden Schächer. Rechts vor dem Kreuze hält hoch zu Ross der Hauptmann, der mit einem Streitkolben in der Rechten zu Christus hinaufzeigt — eine Figur, die ähnlich auf dem Fresko der Franziskanerkirche vorgekommen war und die Gaudenzio auch auf späteren Darstellungen der Kreuzigung (in Turin, Pinakothek Nr. 371, in Vercelli, San Christofero und in Mailand, S. Maria delle grazie) wieder verwendete. Weiter rechts die würfelnden Kriegsknechte, ein vortrefflicher Johannes in edelster Haltung und die ebenfalls sehr lebenswahre Gruppe der Marien. — Links vom Kreuze Kriegsvolk und einige teilnehmende Zuschauer. — Dahinter breitet sich an den Wänden eine auf den ersten Blick unabsehbare Schar von Reitern, Soldaten und Zuschauern in einer hügeligen Landschaft aus. Über der Thür der rechten Seitenwand sieht man die knieenden Gestalten zweier Stifter, in denen die Tradition, gewiss mit Recht, den Bauherrn und Hauptwohlthäter des Heiligenberges, Milano Scarognini mit seinem Sohne Francesco, erblickt.[1])


GAUDENZIO FERRARI: Geißelung Christi. (Varallo; Sta. Maria delle Grazie.)

Ob man einen stattlichen Ritter auf der gegenüberliegenden Wand für den Grafen Tornielli, den General Karls V., halten soll, ist dagegen zweifelhaft. Selbst den Kaiser hat man ohne Grund in einem der Ritter erblicken wollen. An der Eingangswand, wo die Fresken ganz besonders — bis zur Unkenntlichkeit — zerkratzt sind, stehen vier Zuschauer, allem Anschein nach Bildnisse von Förderern des frommen Werkes. Dahinter sieht man ganz rechts Judas am Baume hängen. — An dem blauen Himmel des Gewölbes schweben zwanzig große, prächtige Engelsgestalten mit den verschiedensten Gebärden des Schmerzes. Auf die Engel verstand sich Gaudenzio ganz besonders. Ich erinnere nur an seine berühmte Engelsglorie in der Kuppel der Wallfahrtskirche zu Saronno. Um so weniger wusste er etwas mit dem Teufel anzufangen. Das gehörnte Ungetüm, das da oben nahe dem Pfeiler sein Wesen treibt, macht einen mehr grotesken als fürchterlichen Eindruck.

1) Das Bildnis ist freilich erst nach dem Tode des Dargestellten gemalt, da Milano 1517 gestorben war. Dass die Scarognini die Stifter der Kapelle waren, geht übrigens auch daraus hervor, dass ihr Wappen, ein gekrönter Adler, auf dem Schilde des rechts hinter dem Hauptmanne hervortretenden Kriegers erscheint. — Ein Monogramm unten am Rande des großen Schildes des Soldaten weiter unten löst Herr Giulio Arienta in die Buchstaben S. F. A. M. auf und deutet es auf die drei Scarognini: Milano, Francesco, Antonio; doch erscheint mir diese Deutung weniger einleuchtend als die des andern Monogrammes auf dem gleichen Schilde auf Gaudenzio Ferrari. (Arte e Storia. VIII S. 234.)



Gaudenzio Ferrari: Johannes und die Marien, Kriegsvolk und Zuschauer bei der Kreuzigung Christi.
(Varallo; Sacro Monte.)

Wer, von der Franziskanerkirche kommend, zum erstenmal diesen Raum betritt, wird schwerlich glauben, denselben Künstler vor sich zu sehen — so grundverschieden sind diese prachtvollen, stürmisch bewegten Gestalten von den zierlichen, sentimentalen Menschen jener älteren Fresken. Gaudenzio Ferrari hat sich hier vollständig selbst gefunden. Hier ist keine Spur mehr von der Befangenheit eines Unfertigen, noch auch von fremdartigen Einflüssen, die auf dem Künstler lasteten. Wir sehen seine Ideale in aller Frische verkörpert: ein Geschlecht von kecken, kräftigen Männern und blühenden, rotwangigen Weibern — alle rötlich blond, soweit sie nicht ergraut sind. Man spricht von seiner maniera bionda — und dies ist das Hauptwerk jener Manier. Die ganze italienische Kunst hat keine gesunderen Geschöpfe hervorgebracht. Sie fühlen sich augenscheinlich so wohl, dass ihre Lebensfreudigkeit einen eigentümlichen Kontrast bildet zu dem tragischen Vorgang, der sich hier abspielt. Selbst die Angehörigen Christi machen davon keine Ausnahme. Der Johannes drückt in seinen Mienen weit eher schwärmerische Verehrung als verzweifelnden Schmerz aus. Die Frauen scheinen Maria vielmehr zurückzuhalten, damit sie nicht auf das Kreuz zustürze, als dass sie eine Zusammenbrechende stützten. — Bemerkenswert ist insonderheit die Veränderung, die mit dem weiblichen Idealtypus vorgegangen ist. Er ist runder, voller geworden, die Nase kürzer und breiter. — In den Farben spielt Rot eine größere Rolle. Das Blau ist infolge jener Untermalungen wieder vielfach verblichen.

Man begreift es wohl, das angesichts solcher Verschiedenheiten noch die Herausgeber der letzten Auflage des Cicerone von einem „späten Hauptwerk“ reden. Von den älteren Schriftstellern hatte der sachkundigste, Gaudenzio Bordiga,[1]) behauptet, die Kapelle sei bald nach 1524 eingerichtet worden. Colombo spricht von circa 1524.[2]) Ein glücklicher Zufall verschafft uns indessen Gewissheit und rückt das Datum der Entstehung um mindestens ein Jahr weiter zurück. Die Narrenhände, die Tisch und Wände beschmieren, sind es diesmal, denen wir ausnahmsweise zu Danke verpflichtet sind. Sie begannen ihre sinnreiche Thätigkeit, als kaum die Malereien trocken geworden waren. Unter den zahllosen Daten, die da neben anderem Gekritzel die Wände, soweit sie erreichbar waren, bedecken, fand Herr Giulio Arienta, die Zahl 1523.[3]) Sie ist, wie fast alle jene Schmierereien, mit einem spitzen Instrument eingekratzt und befindet sich an der linken Seitenwand nahe dem linken Eingange auf der Kruppe des Pferdes eines der Reiter, die zum Gefolge des (sogenannten) Grafen Tornielli gehören. Glücklicherweise sind die Ziffern so deutlich, dass sie keinen Zweifel zulassen. Ich gebe sie hier wieder, wie ich sie an Ort und Stelle kopirt habe. 1523 In der Nähe finden sich andere Daten des sechzehnten Jahrhunderts: 1529, 1548, 1550, 1556, 1566 u. s. w.

1523 waren also jedenfalls die Fresken vollendet und vielleicht auch die Statuen. Dass Gaudenzio Ferrari auch die plastischen Arbeiten selbst ausgeführt habe, darf nicht bezweifelt werden. Lomazzo, der künstlerische Enkel Gaudenzio's, sagt ausdrücklich von ihm, dass er die Figuren Stück für Stück mit eigener Hand aus Thon geformt habe.[1]) Und die Stilkritik giebt der Überlieferung recht. Freilich ist hier die Vergleichung zwischen Plastik und Malerei dadurch erschwert, dass zwei wichtige Momente ganz wegfallen: die Farbengebung — denn die Figuren sind mehrfach angestrichen worden — und die Haarbehandlung — denn die Haare und Bärte sind nach dem Vorbild der älteren Holzskulpturen aufgeleimtes Rosshaar. Immerhin bleibt in den Körper- und Gewandformen genug übereinstimmendes. Zunächst einmal begegnen wir wieder jenem Leonardesken glattrasirten Greisenkopf, der in den Fresken der Franziskanerkirche dreimal vorgekommen war. Er ist sogar hier in der plastischen Ausführung ganz besonders gut geraten. Sodann war ebenfalls jener Soldat, der sich mit erhobenem Zeigefinger der Rechten eifrig redend zu den Würflern herabbeugt, bereits in dem älteren Fresko verwendet. Derselbe kommt auch in den späteren Kreuzigungsbildern Gaudenzio's vor — ebenso wie der scheußliche Kropfmensch mit dem Essigschwamm am Fuße des Kreuzes. Von dem Hauptmann mit dem Streitkolben bemerkten wir dies schon. Nehmen wir hinzu, dass die Ornamentik der Waffen durchaus der auf den Fresken entspricht, dass die Pferde mit ihren gestutzten Ohren die gleichen plumpen Formen haben, so kann sich unser kunsthistorisches Gewissen bei der Tradition beruhigen, dass Gaudenzio auch der Verfertiger der Statuen gewesen sei. Mit einer Ausnahme! Der Christus, ein starres Holzbild, ist offenbar eine ältere Skulptur, die der Künstler als ein bekanntes Andachtsbild übernommen haben mochte. Die beiden Schächer dagegen scheinen mir, trotzdem sie aus Holz geschnitzt sind, auf Modelle Gaudenzio's zurückzugehen. Der Künstler trug offenbar Bedenken, ein Thonbild an dem hohen Kreuze aufzuhängen. — Es ist nur merkwürdig, dass sich von einem so geschickten Plastiker außer den wenigen Arbeiten auf dem sacro monte nichts erhalten zu haben scheint.[2])

1) *Bordiga*. Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari. Milano 1821. S. 18.

2) *Colombo*. a. a. O. S. 109.

3) Arte e Storia. III. S. 231.

1) *Lomazzo*. Trattato della pittura. Milano 1585. S. 112.

2) Die Gruppen der Passion im Baptisterium zu Novara, die der Cicerone vermutungsweise ihm zuschreibt, haben nichts mit ihm zu thun und sind teils das Werk eines Schülers des Giovanni d'Enrico, teils eines modernen Bildhauers, Gaudenzio Prinetti, der im Anfange dieses Jahrhunderts lebte.

Man mag über die ästhetische Verwerflichkeit der Panoramen denken wie man will, so wird man sich doch dem packenden Eindruck dieses Kreuzigungsbildes nicht entziehen können. Es übt eine Wirkung von brutaler Großartigkeit aus. Wenn auch nicht das schönste, so ist es doch gewiss das bedeutendste Werk seines Meisters.

Die Komposition war nicht Gaudenzio's stärkste Seite, ja er hat sich mit zunehmenden Jahren immer mehr darin gehen lassen. Auch hier sind die Figuren ziemlich willkürlich aneinandergefügt, und die Reiterscharen des Hintergrundes stellen sich vollends als eine dichte, unentwirrbare Masse dar, indessen — wie weit überragt Gaudenzio trotzdem auch hierin seine Vorgänger und Nachfolger am sacro monte! Er versteht es doch wenigstens, die Einheitlichkeit des Bildes zu wahren. Der Charakter des *Gemäldes* herrscht durchaus vor, indem die nicht unnötig gehäuften Freifiguren nahe an den gemalten Hintergrund gerückt sind.



GAUDENZIO FERRARI: Zwei Zuschauer bei der Kreuzigung Christi. (Varallo; Sacrò Monte, Capella del Crocefisso.)

Die annähernde Datirung, der terminus ante quem, der Entstehung der capella del crocifisso giebt uns die Möglichkeit, die Entstehungszeit einer kleinen Gruppe von Werken näher zu umgrenzen, die stilistisch vermitteln zwischen den Fresken der Franziskanerkirche und denen dieser Kapelle. — Da ist zunächst das reizende kleine Fresko der Anbetung des Kindes in der Bogenlünette über dem Portal des verlassenen Kirchleins *S. Maria di Loreto* bei Varallo.[1]) Es steht den Fresken der capella del crocifisso besonders nahe. Ein blondlockiger Engel, so liebenswürdig und frisch, wie ihn nur Gaudenzio malen kann, kniet nieder, die Mandoline, auf der er eben gespielt hat, im Arm und richtet das am Boden liegende Christkind ein wenig auf, das Maria und Joseph knieend verehren. Hinter dem ersten Engel steht ein zweiter, der geigend auf das Christkind niederblickt. — Die Haltung des Elternpaares, namentlich der Maria, erinnert an Gaudenzio's Gemälde des gleichen Gegenstandes in dem schönen Altar der Kirche San Gaudenzio in Novara, der in den Jahren 1514—1516 entstanden war. Charakteristisch ist besonders die Haltung der übereinandergelegten Hände mit zangenförmig zu einander gestelltem Daumen und Zeigefinger. — Die Finger sind durchaus normal. Die Nimben sind noch plastisch gebildet. — In den Farben der beliebte Accord von gelb (Mantel des vorderen Engels), rot (Mantel Josephs) und ultramarinblau (Mantel Mariä).

Die beiden Groteskenstreifen, die das Bild umsäumen, entsprechen den Ornamenten in S. Maria delle grazie, sind aber auch das einzige, was an jene älteren Werke erinnert.

Jedenfalls etwas früher entstanden ist der prächtige Katharinenaltar in San Gaudenzio, der Kollegiatkirche in Varallo. Die sechs Tafeln, die noch an ihrem ursprünglichen Bestimmungsorte geblieben sind, wurden im vorigen Jahrhundert von einem reichen Bronzerahmen umgeben. Das Hauptbild stellt die Verlobung der heiligen Katharina mit dem Christkinde dar. Auch hier hat Gaudenzio eine ältere Komposition zu Grunde gelegt, die der Altartafel im Chor von Sta. Caterina in Vercelli. Die Hauptgruppe ist mit leichten Veränderungen beibehalten, die Nebenfiguren der Heiligen sind weggelassen bis auf Joseph, der links hinter Maria hervorschaut. Der Vergleich beider Gemälde fällt sehr zu Gunsten des Varalleser Altars aus. Besonders ist die Beziehung zwischen den beiden mystisch Verlobten reizend ausgedrückt. Das kleine Bürschchen schiebt mit drolligem Ernst den Ring an den Finger der frommen Jungfrau, und diese — ein allerliebstes blondes Geschöpf — schlägt ihre dunkeln Augen mit einem Ausdruck unsagbarer keuscher Verehrung zu ihm auf. — Auf den Flügeln links der heilige Gaudentius mit erhobener Rechten, den

1) Die Fresken der Kirche San Marco bei Varallo, die der Cicerone anführt, haben nichts mit Gaudenzio gemein. Die späteren dieser Fresken sind Werke des Varalleser Malers Giulio Cesare Luini, eines Nachfolgers des Ferrari, der bis gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts lebte.

Bischofstab in der Linken, und rechts Petrus, ein Buch in der Linken haltend, die langen Schlüssel in der Rechten. — Darüber in der Mitte der Leichnam Christi auf dem Rande des Grabes sitzend, gestützt von Maria und Johannes, links Johannes der Täufer, rechts Markus in einem Buche lesend, beide knieend.

An die Fresken in S. Maria delle grazie erinnern namentlich Gaudentius und Petrus in der weichen Anmut ihrer Stellung. Zum Gesichtstypus des Gaudentius vergleiche man z. B. die Prophetenköpfe in der Bogenlaibung der capella Sta. Margherita. Zwei perugineske Motive am Petrus sind, nebenbei gesagt, die Drapirung des Mantels mit dem über den Leib gezogenen einen Ende und die gespreizte Haltung des kleinen Fingers der linken Hand.

Die vier Predellenbilder zu diesem Altar, die Gaudenzio nach seiner Weise in Grisaille gemalt hatte (Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, die vier Kirchenväter), befinden sich in der Sammlung des Fürsten Belgiojoso in Mailand.

Der Typus der Madonna ist eine Weiterentwickelung dessen in der cappella Sta. Margherita oder auf dem Altar in Arona. Die feinen Züge sind voller geworden, die immer noch großen, dunkeln Augen weniger groß, es ist aber noch nicht jener rundliche Kopf des Loretofresko, wie er, etwa seit 1522, eine Zeit lang von Gaudenzio bevorzugt wird. Das bekannteste Beispiel desselben Typus bietet die Madonna der Brera (Kat. Nr. 106 bis), ein anderes der Madonnenaltar beim Fürsten Borromeo in Mailand. Ebendahin gehört das köstliche Bild der Verkündigung im Berliner Museum. Alle diese Werke können wir daher als in Varallo entstanden betrachten — höchstwahrscheinlich in den Jahren 1516—1521, nach der Vollendung des großen Altarwerkes in Novara (San Gaudenzio) und vor Beginn der cappella del crocifisso.

Aus dem Urkundenmaterial wissen wir, dass Gaudenzio 1528 Varallo verlassen hatte und in Vercelli ansässig war.[1]) — Diesen letzten Jahren seines Varalleser Aufenthaltes müssen wir die Darstellung des Zuges der drei Könige zuweisen, die in jenem etwa dreißig Jahre zuvor errichteten Bau an der Ostseite des Berges (s. Seite 241) ihren Platz fand. Sie nimmt hier den größten Kapellenraum des Erdgeschosses ein zunächst dem (nördlichen) Eingang und ist verhältnismäßig noch am besten beleuchtet. — Die sieben Figuren stellen die Könige mit einigen Dienern dar, wie sie von ihren Pferden abgestiegen sich der heiligen Familie nahen. An den Wänden zieht sich wieder ein gewaltiger Tross von Reisigen und Fußvolk hin, der von links aus einem Felsenthale kommt. — Man kann sich des Werkes nicht recht erfreuen. Die Statuen sind weit schwächer als die der Kreuzigung, mittelmäßige Schülerarbeiten. Besonders störend wirkt die dreimal wiederkehrende, steif gegretete Beinstellung. Die Pferde, die Gaudenzio nie sonderlich gelungen waren, sind diesmal vollends die reinen Karikaturen seiner Ungeschicklichkeit. — Die Fresken mit ihren lebhaft bewegten blonden Männern entsprechen stilistisch denen der Kreuzigung soweit man sehen kann, denn sie sind von der Feuchtigkeit arg mitgenommen und zum Teil überhaupt verschwunden und übertüncht.[1]) Rechts neben dieser Kapelle, in der Richtung, in der die Könige sich bewegen, ist eine kleine Grotte in den Felsen gehauen, in der die Figuren von Joseph und Maria sichtbar sind, die knieend das Kind verehren. Wenn ich sage sichtbar, so gilt das allerdings nur von der Mittagszeit, da nur dann ein Lichtstrahl in die Nähe dieser dunkeln Ecke fällt. Die Statuen werden mit Recht Gaudenzio zugeschrieben. Der Kopf der Maria erinnert deutlich an die Magdalene in der Kreuzigungsgruppe. Wegen der auffallenden Länge der Finger möchte ich indessen die Figuren einer früheren Zeit zuschreiben. Das Christkind ist modern, da das ursprüngliche und auch dessen Ersatz von übereifrigen Gläubigen entwendet worden sind. — Kaum besser beleuchtet ist die gegenüberliegende erweiterte Gruppe des presepio, wo Maria vor der von einem Engelreigen umgebenen Krippe kniet, während hinter ihr die anbetenden Hirten stehen. Maria, mit dem gleichen Gesichtstyp wie in der vorigen Gruppe, ist sicher ein Werk Gaudenzio's, vielleicht auch die beiden Engel links und rechts neben ihr. Bei den übrigen Figuren mit ihren groben Gesichtszügen und plumpen Händen erscheint mir die Urheberschaft Gaudenzio's ausgeschlossen. Das Gewand der Jungfrau ist aus natürlichen Stoffen drapirt wie bei den alten Holzfiguren. Ihr Kopf ist abgebrochen und hat sich leicht nach rechts gewendet, woran sich sofort eine Legende geknüpft hat. Malereien sind in dieser Kapelle nie gewesen — schon aus dem Grunde, weil man sie nicht hätte sehen können.

Außer diesen Werken Gaudenzio's in der Stadt und auf dem Heiligenberge befinden sich noch einige Kleinigkeiten von ihm im Museum von Varallo. Da sind zunächst ein paar Überbleibsel von den Fresken, mit denen er die Außenmauer der Kapelle des Petrus martyr in der Nähe von Varallo auf dem Wege zum val Mastallone geschmückt hatte: eine sehr beschädigte heilige Petronilla, die 1887 auf Leinwand übertragen wurde, der Kopf des Petrus Martyr und der eines schlummernden Benediktinermönches. — Sodann drei Tafelbildchen, die von der Predella des aufgelösten Marienaltares in Gattinara stammen, mit den Halbfiguren der Kirchenväter Hieronymus, Augustinus, Ambrosius. (Der vierte, Gre-

1) *Colombo.* a. a. O. S. 134 ff.

1) Worin die „sensibile varietà di stile" bestehen soll, von der *Bordiga*, Notizie . . . S. 25 spricht, weiß ich nicht. — In den Opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari weist Bordiga die Malereien gar der letzten Manier Gaudenzio's zu.

gorius, im Besitze des Bildhauers Herrn Cristoforo Bussi in Varallo.) — Ein Täfelchen in Grisaillemalerei mit dem Martyrium der hl. Katharina — ebenfalls augenscheinlich Teil einer Predella — und schließlich ein paar Handzeichnungen: der leicht zurückgebeugte, halb nach rechts gewendete Kopf eines vollbärtigen Mannes (Studie zum Kopf des Priesters auf dem Jugendbilde Gaudenzio's der Vertreibung Joachims aus dem Tempel in der Turiner Pinakothek), ein heiliger Paulus nach links gewendet, mit dem Schwert in der Rechten und einem Buche in der Linken (gleichfalls eine frühe Zeichnung) und zuguterletzt eine spätere, weicher und breiter behandelte Zeichnung dreier Bischöfe, die das Schweißtuch Christi halten.

Die Technik ist bei allen drei Blättern dieselbe: Tuschzeichnung auf dunkelm Grunde weiß gehöht.

(Schluss folgt.)

REMBRANDT'S „CHRISTUS PREDIGEND".

MIT ABBILDUNG.



ES ist schon oft darauf aufmerksam gemacht worden, dass Rembrandt in seinen Radirungen Anregungen verwertet hat, die ihm aus den Werken anderer Künstler — deutscher und niederländischer sowohl als auch italienischer — erwachsen sind. Merkwürdigerweise hat aber noch niemand nachgewiesen, dass auch sein weitaus schönstes und vollendetstes Blatt einer ähnlichen, und zwar von Italien kommenden Anregung seine Inspiration verdankt. Ich spreche hier von dem predigenden Christus, B. 67, — auch heute noch im Sammlerjargon „Le petit La Tombe" genannt, welche fast immer falsch verstandene Bezeichnung zu einer kuriosen, absolut nichtssagenden Titelverstümmelung, „La petite tombe", Anlass gegeben hat. Die Inspiration floss ihm in diesem Falle aus Domenico Ghirlandajo's Fresko, „Die Predigt Johannes des Täufers" (in S. Maria Novella, Florenz) zu, von welchem die Arundel Society eine Chromolithographie veröffentlicht hat, deren weite Verbreitung es noch sonderbarer erscheinen lässt, dass die evidente Analogie bisher nicht aufgefallen ist. Auf welche Weise dieses Fresko ihm bekannt geworden ist, wird sich wohl nie nachweisen lassen. Am einfachsten ist es, zu vermuten, dass ein aus Italien zurückgekehrter Künstler eine Skizze davon mitgebracht habe. Die beigegebenen Nachbildungen des Fresko's und des Rembrandt'schen Blattes machen die Aufzählung der Übereinstimmungen zwar fast überflüssig, trotzdem wird es aber geraten sein, im Detail auf dieselben hinzuweisen.

Die Verhältnisse der beiden Darstellungen sind sich sehr ähnlich. Das Fresko, dessen Maße wohl durch den zu füllenden Raum geboten waren, ist etwas länger. Rembrandt hat ein wenig gekürzt und schon dadurch eine geschlossenere Komposition erzielt. Die Art der Komposition ist in beiden Bildern genau dieselbe. Es ist die bekannte Kreisanlage, der in dem einen Falle Johannes der Täufer, in dem anderen Christus zum Mittelpunkte dient. Eine Diagonale, in beiden Fällen von der oberen linken nach der unteren rechten Ecke gezogen, teilt die Komposition in zwei Dreiecke, nur ist bei Rembrandt die Teilung nicht ganz so auffallend. In beiden Bildern ist der Hintergrund links am dunkelsten, die größte Lichtfülle im Hintergrunde zeigt sich rechts. Im Einklang mit der ganzen Disposition fällt jedoch das Licht bei Rembrandt von rechts, während es bei Ghirlandajo von der linken Seite kommt. Im Vordergrunde zeigt in beiden Kompositionen der Kreis der Zuhörer eine Unterbrechung. Die beiden stehenden Figuren, rechts bei Ghirlandajo, welche nötig waren um die Diagonale zu markiren, sind bei Rembrandt weggefallen, aber als in der Komposition gleichwertige Masse ist dafür die Mauer mit dem Eckpfeiler eingetreten.

Alles dies betrifft nur die Komposition in ihrer allgemeinsten Anlage. Geht man aber auf die einzelnen Figuren ein, so werden die Analogieen noch frappanter. Dass die beteiligten Personen rechts sich meistens als sitzend, links meistens als stehend bemerkbar machen, dass die Position Christi bei Rembrandt der des Johannes bei Ghirlandajo entspricht, dass der kompositionelle Wert des feisten beleuchteten Pharisäers links ungefähr dem des bei Ghirlandajo aus dem Hintergrunde kommenden Christus gleich ist, — alles das möchte noch als von geringerer Bedeutung gelten. Aber die Mutter mit dem Kinde direkt im Vordergrunde, und der Greis rechts von Christus im Mittelgrunde, der freilich bei Rembrandt zu dem unmittelbar zu den Füßen des Meisters sitzenden Lieblingsjünger geworden ist! Sollten alle diese Analogieen purer Zufall sein?

Angesichts der beiden Kompositionen ist man stark versucht, sich ein Geschichtchen zu ersinnen. Da steht Rembrandt und blättert mit einem eben aus Italien zurückgekehrten Kunstgenossen dessen Skizzenbuch durch Besagter Kunstgenosse schwelgt in Enthusiasmus über. die Herrlichkeiten des schönen Südens, und als Maler natürlich besonders über die Malerei, die so viel edler,

so viel erhabener, — mit einem Worte idealistischer ist, als die heimische. Rembrandt besieht sich eben die Skizze nach dem Ghirlandajo, und ein etwas spöttisches Lächeln fliegt über die breiten Züge. „Hm!“ meint er, „da liegt allerdings eine schöne Idee drin, — aber — wie wenig der — der — sonderbare Italiener.“ aus Höflichkeit gegen seinen Freund wird er wohl „sonderbar“ gesagt haben, vielleicht aber auch, in seiner derben nordischen Weise, etwas anderes! — „aber wie wenig der „sonderbare“ Italiener daraus zu machen gewusst hat! Du, — borg mir das Ding einmal! Ich möchte auch einmal versuchen so etwas zu machen!“ Und nun



Christus predigend (La petite Tombe). Radirung von Rembrandt (B. 67).

läuft er nach Hause und setzt sich hin in seine Werkstatt, die mit allerlei krausem Zeug staffirt ist und wo seine Presse steht, und, vielleicht noch am selben Tage, hat er, wenigstens in ihren Grundzügen, die herrliche Komposition fertig, die das Blatt zum schönsten, zum reinsten und innigst gefühlten in seinem ganzen Werke macht, und die er nun auch mit voller Liebe, in wunderbarer Verschmelzung von Breite und Durchführung, in allen ihren Teilen zu gleich glücklichem Ende bringt!

Und worin liegt denn der Unterschied in den Werken des Italieners und des Holländers, die sich beide so gleich und doch so grundverschieden sind? Kurz gesagt: — das eine ist Körper, — Form; das andere ist Geist, — Seele, — Gemüt, — wie man den Begriff auch formuliren wolle. Es offenbart sich in diesen beiden Werken der ganze Unterschied zwischen der südlichen und der nordischen Natur, und sollte der hier erreichte eklatante Ausdruck dieses fundamentalen Unterschiedes dem Zufall seine Entstehung verdanken, so würde das — angesichts der oben angedeuteten merkwürdigen Analogieen — fast noch wunderbarer sein, als unter den hypothetisch angenommenen Umständen.

In Ghirlandajo's Bilde mangelt die Einheit, — die äußere sowohl, als auch die innere. Auf die Wahrscheinlichkeit ist gar nicht geachtet, — nur die „Schönheit“ ist überall herrschend. „Schöne“ Frauen, „schöne“ Greise, „schöne“ Gebärden, „schöne“ Gruppen, aber jedes einzelne auf sich gestellt, ohne wirkliches geistiges Centrum, — ein kalter Idealismus, der stückweise das Auge befriedigen mag, aber als Ganzes das Herz kalt lässt. Dagegen Rembrandt! Die Veränderung des Lokals — aus welch' letzterem der Holländer freilich alles gemacht hat, was sich nur machen ließ — dürfen wir ihm nicht zu hoch anrechnen. Johannes der Täufer hat, der biblischen Legende nach, nicht in solchen Stadtwinkeln gepredigt, wie, wahrscheinlicher Weise, Christus. Dagegen dürfen wir auch mit Ghirlandajo nicht zu scharf rechten, weil er Landschaft und Beleuchtung nicht



Predigt Johannes des Täufers; Fresco in Sa. Maria Novella in Florenz von Ghirlandajo.

zu bewältigen wusste, — sein Werk ist ja an die zweihundert Jahre älter als das Rembrandt's! Aber der Geist, der Geist, der die ganze Komposition durchdringt! Die geschlossene Lichtwirkung ist nur ein äußeres Zeichen der geschlossenen geistigen Wirkung. Keine „Schönheit“ hier, — lauter hässliche, teilweise sogar verkommene Gestalten und Gesichter, — aber wie sie alle bei der Sache sind, und wie die Wirkung der Rede Christi in allen möglichen Abstufungen in ihnen zum Ausdruck kommt, — natürlich, ungezwungen, nicht mit der Ostentation der Gestalten des Italieners, sondern als ob mittelst einer Art geistiger Momentphotographie alle die Seelenregungen der Zuhörenden, ihnen unbewusst, fixirt worden seien, während die Körpergerüste nur flüchtiger angedeutet sind! Bei Ghirlandajo sehen wir eine elegante Gesellschaft, die dem Vortrage eines fashionablen Schöngeistes mit nicht gar zu gespannter Aufmerksamkeit zuhört und sich nicht einmal scheut seine Worte noch während des Vortrages zu kritisiren, — bei Rembrandt haben wir eine Versammlung der „Enterbten“, die mit Inbrunst die Worte verschlingen, welche ihnen Erlösung verheißen, versetzt mit einer Zuthat von Grüblern und Zweiflern und Verächtern. Es giebt einen Abdruck dieses Blattes, auf dem ein früherer Besitzer den Kreisel des Kindes im Vordergrunde wegradirt hat, wohl weil dem — sagen wir „sonderbaren“ Manne diese Beigabe dem hehren Thema nicht angepasst schien! Auch Ghirlandajo hat in dem Kinde einen realistischen Zug anbringen wollen, — es langweilt sich und fängt an zu heulen. Das arme Kind der „Enterbten“ dagegen ist es gewohnt, sich selbst überlassen zu sein. Es spielt ganz ruhig für sich, unbekümmert um die welterschütternden Worte, die über es dahinbrausen, und man meint fast, man höre es nach Kinderart vergnüglich gröhlen, während es, auf dem Bauche liegend, mit seinem Fingerchen in den Straßenstaub zeichnet.

Vielleicht wird man sagen, dass auch eine solche Entgegenstellung eines Italieners des 15. und eines Holländers des 17. Jahrhunderts nicht gerechtfertigt sei, eben des Zeitunterschiedes wegen. Aber der Einwurf ist nicht stichhaltig. Die Italiener waren den Nordländern weit voraus in der intellektuellen Entwicklung, und trotzdem haben sie im weiterem Verlaufe der Zeit nichts zu Tage gefördert, was sich in tiefem Gemütsdrange mit den Niederländern vergleichen ließe, — weder die römische Schule, noch die Venetianer, noch die neapolitanischen „Realisten“, oder nun gar die Eklektiker. Will man Gemüt, oder wenigstens Naivetät haben, so muss man auf die Primitiven zurückgehen. Später ist alles äußerlich und selbstbewusst.

Damit ist jedoch gar nicht gesagt, dass wir den Drang nach äußerer Schönheit nicht besäßen, dass wir uns nicht alle nach dem sonnigen Süden sehnten, und dass wir seine Formen- und Farbenpracht nicht zu würdigen wüssten. Aber die nordische Natur kehrt sich immer wieder gern nach innen, und sie fühlt sich daher immer und immer wieder angeheimelt von den tiefgefühlten, wie von innen heraus leuchtenden „hässlichen“ Gestalten eines Rembrandt. Bei dem Italiener haben wir „die Kunst um der Kunst willen“, bei dem Holländer die Kunst als Ausdrucksmittel geistiger Regungen — darin liegt das Geheimnis — ein offenbares, freilich, aber heutzutage wiederum, wie es scheinen möchte, für die Meisten ein unergründliches.

Und Rembrandt? Brannte in ihm immer das reine Feuer, das uns aus seinem predigenden Christus entgegen leuchtet? Vergessen wir nicht, dass, wie Homer manchmal schläft, so auch Rembrandt manchmal fehlgreift, recht oft willkürlich ist, und dann und wann leider noch schlimmere Sünden begeht. Augen offen und Zunge frei, — selbst in der Bewunderung!

S. R. KOEHLER.

KAISER WILHELM-DENKMALS-KONKURRENZ ZU AACHEN.



ALS das Preisausschreiben für das Nationaldenkmal Kaiser Wilhelms I. in Berlin erging, war bei der Größe der Mittel und der Bedeutung des Denkmals ein außerordentlicher Reichtum an Entwürfen zu erwarten. Aber die Thatsachen entsprachen dieser Erwartung nicht. Es herrschte eine erschreckende Gleichförmigkeit in der Hauptform. Wenn man seitdem die Reihe von Konkurrenzen betrachtet, welche von Provinzialstädten ausgeschrieben wurden zur Erlangung eines Kaiser Wilhelm-Denkmals, so erscheint jene große Konkurrenz noch als eine außerordentlich resultatvolle. Es ist unleugbar, dass mit der zunehmenden Zahl der Konkurrenzen um ein Kaiser Wilhelm-Denkmal diese Einförmigkeit in den Kompositionsmotiven immer erdrückender sich zeigt, die nur selten von Projekten wie das von Bruno Schmitz u. a. unterbrochen wird. Immer dies Normalschema, der Kaiser zu Pferde, auf reich ornamentirtem Sockel, vorne, oder nach Maßgabe der verfügbaren Mittel auch an beiden Seiten oder an

vier Seiten allegorische Gestalten. Zuweilen wird auch das Ganze auf einen Stufenbau gestellt, von den vier Ecken Postamente vorgeschoben und darauf nach Bedarf allegorische Tiere oder Menschen errichtet, wenn man es nicht vorzieht, vier Reiterstatuen dort anzubringen. Das ist das Schema Begas, das Schema Siemering u. s. w.

So folgt natürlich auch in Aachen die Majorität der eingesandten Entwürfe einem der vorgenannten Schemata. Nur einer entfernt sich völlig davon und folgt der Bahn, die man längst in Frankreich bei neueren Denkmälern eingeschlagen hat. Statt des architektonischen Aufbaues, der symmetrischen Gruppirung bringt er eine malerische Darstellung, die rein plastisch komponirt ist. Der Schöpfer dieses Entwurfes ist Professor Maison aus München, der bedeutendste Vertreter des malerischen Stiles und der Polychromie in der neuen deutschen Plastik.

Das Denkmal soll in Aachen auf dem belebtesten öffentlichen Platze unmittelbar vor dem in strengen Schinkelformen aufgebauten Stadttheater errichtet werden. Es rückt so nahe an dieses heran, dass das Gebäude mit seiner Säulenhalle als Hintergrund benutzt werden kann, da zwischen Denkmal und Theater nur eine nicht zu breite Durchfahrt bleibt. Günstiger kann ein Platz kaum dafür gefunden werden. Maison hat dem Konkurrenzprogramm gemäß vorläufig eine Gesamtskizze im Maßstabe 1 : 20 und eine Detaildarstellung des Kaisers im Maßstabe 1 : 5 gegeben. Er denkt sich das bisher vorhandene elliptische Bosquet vor dem Theater ersetzt durch ein Wasserbecken. Am hinteren Rande desselben unmittelbar gegen das Theater sich absetzend, steht ein mächtiger, rechteckiger, geradwandiger Marmorblock und auf ihm die Reiterstatue des Kaisers. Der Marmorblock zeigt nur auf der Vorderseite eingravirt den Namenszug Kaiser Wilhelms in einem Strahlenglanze, verzichtet sonst aber auf jede architektonische Durchbildung und lenkt also den Blick des Beschauers in keiner Weise von der Hauptsache, nämlich dem Kaiserbildnisse, ab. Das Wasserbecken davor ist stark ausgetieft, so dass der Beckenrand nur flach und wenig sich erhebend über das Niveau des Platzes hervortritt. Er stört somit nicht die Architektur und beeinträchtigt nicht den Blick auf das Denkmsl selbst. Der Grund des Beckens ist mit Felsblöcken in Naturform bedeckt, die zum Teil aus dem Wasserspiegel hervorragen und Höhlen, von Wasserpflanzen überwuchert, bilden. Zur Linken auf einem erhöhten Felsblock steht die prächtige Kraftgestalt Siegfrieds des Drachentöters, eine symbolische Andeutung der Heldenthaten, die unter des alten Kaisers Führung Preußen und Deutschland geleistet. Zu seinen Füßen liegt auf den Rücken gewälzt das erlegte Untier, dessen mächtiger Bronzekopf über den Beckenrand hinüberreicht. Halb vom Wasser bedeckt würde der in farbiger Bronze gedachte Körper des Untiers mit seinem im Lichte spiegelnden hellen Unterleib und seinen in der Flut verschwindenden dunkleren Rückenpartieen höchst malerisch wirken. Im rechten Teile des Beckens, etwas mehr nach vorne gerückt, sehen wir im wirbelnden Reigentanz die Rheintöchter auftauchen und eine güldene Krone emporheben. Es ist das eine reizvolle Anspielung auf die Dichterworte: „Es liegt eine Krone tief unten im Rhein!“, und doch in der Art der Ausführung ist es mehr als eine Illustration eines Liedes, ist es nicht nur ein poetischer, sondern auch ein hervorragend künstlerischer Gedanke, aus der Flut des Beckens die drei schlanken Bronzegestalten auftauchen zu lassen. Man denke sich das spiegelnde Wasser, die mannigfaltig patinirten Bronzegestalten, die tonigen Blöcke der Felsen, und man hat ein den Platz außerordentlich belebendes Bild vor Augen. Und doch ist es so komponirt, dass es fast in der Fläche bleibt, nur links und rechts zu beiden Seiten eine Steigung in der Linie zeigt und in der Mitte vor allem die Hauptsache, die Kaisergestalt völlig frei lässt.

Die Kaiserfigur selbst ist ebenso eigenartig und selbständig empfunden, wie die ganze Komposition. Das Pferd steht fest und ruhig; vielleicht ist der Künstler über die endgültige Gestaltung desselben noch nicht ganz entschieden, denn auf der Skizze wenigstens zeigt dasselbe eine andere Bewegung als auf dem größeren Modell. Ein Meister der Pferdebildnerei, wie Maison, wird aber gerade hier ohne Mühe das richtige finden bei der Ausführung des Hauptmodells. Der Kaiser ist so schlicht und einfach gehalten wie nur irgend denkbar, und doch verschmäht Maison, ihn in gewöhnlich realistischem Sinne, nur in Helm und Waffenrock etwa darzustellen. Zwar trägt er die Uniform mit dem Bande des Adlerordens, aber um die Schultern ist ein Hermelin gelegt, der in schlichter ruhiger Linie nur der Gestalt die nötige Breite giebt, auf der rechten Seite herabfällt und von hier aus gesehen der Figur etwas mächtiges, säulenhaftes verleiht. Die linke Hand ist gehoben und fasst ruhig den Zügel, die rechte sinkt lose und lässig herab und berührt leicht die Satteldecke. Auf dem in knappen, aber starken Formen geschnittenen Körper sitzt der wundervolle Greisenkopf unseres alten Kaisers, dessen künstlerische Schönheit Maison in hervorragendem Maße erkannt und hier verwertet hat. Um die hohe schön geformte Stirn schlingt sich ein feines Lorbeerreis. Der Blick, der Ausdruck der Züge zeugt von Ruhe, Festigkeit und zugleich von jener stillen Bescheidenheit, die die schönste Zierde des ehrwürdigen Fürsten war. Es ist eine wunderbare Mischung von Wirklichkeit, feiner seelischer Beobachtung und Kenntnis dieses Mannes und doch leisem Anklingenlassen idealisirender Elemente. Man darf nach der Skizze überzeugt sein, dass hier wirklich ein hervorragendes Denkmal dieses Fürsten entsteht, das uns die Wahrheit der äußeren Form, die Schönheit der Seele und dieses Ganze in einem gewissen Hauche der Verklärung, um nicht zu sagen Idealisirung



Reiterstatue des Entwurfs zum Kaiser Wilhelm-Denkmal in Aachen von Prof. R. Maison in München.

giebt. Wenn, wie zu hoffen und wohl auch zu erwarten ist, da es unter den drei preisgekrönten in erster Linie genannt wurde, dieses für Aachen zur Ausführung kommt, so darf Berlin mit seinem Begas'schen Fanfarendenkmal neidvoll auf die Stadt im fernsten Rheinlande hinblicken.

Unter den preisgekrönten Entwürfen befindet sich des weiteren einer von Schaper, den Kaiser in Helm und Mantel zu Pferde auf einem Sockel mit beiderseits je drei allegorischen Figuren, ganz nach dem Schema, darstellend. Ein im Linienaufbau ganz tüchtiges, aber hervorragend langweiliges Werk. Ganz ähnlich in der Komposition ist der Entwurf von Emil des neuen Reiches empor. Dies letztere Motiv dürfte die Ausführung unmöglich machen, da nicht wohl eine historisch so bedeutsame Gestalt auf dem Denkmal in einer nichtssagenden genrehaften Haltung gegeben werden kann.

Auch Hundrieser-Berlin hat sich mit drei Entwürfen beteiligt. Einmal stellt er den Kaiser einfach in Waffenrock und Helm zu Pferde auf einem schweren Sockel dar, den in abgeflachtem Halbkreise Marmorbänke umschließen. Gegen dieses Denkmal ließe sich höchstens einwenden, dass es für die hiesigen Verhältnisse vielleicht zu einfach behandelt und die Marmorbänke doch höchstens von einigen Arbeitsscheuen nächtlich benutzt



Entwurf zum Kaiser Wilhelm-Denkmal in Aachen von Prof. R. Maison in München.

Kauer, der aber in der Reitergestalt weniger Reflexion und mehr natürliche Empfindung aufweist, etwas Monumentaleres und Kraftvolleres dem Kaiser zu geben weiß, als der saftlose Schaper'sche Entwurf bietet. Preisgekrönt ist auch ein Entwurf von Clemens Buscher aus Düsseldorf, der nett und gefällig im Gedanken, doch etwas zu spielerisch und zu kleinlich für die weitere Durchführung erscheint. Der Kaiser, in Hermelin und Kaiserkrone und allen Prunk des Kaisertums gekleidet, erhebt das mächtige Reichsschwert und ist demgemäß auf ein kolossales, etwas zu kolossales Ross gesetzt. Zur rechten Seite des Sockels sitzt Karl der Große, zur linken hat sich von seinem Thronsessel Friedrich Barbarossa erhoben und blickt fragend zum neuen Herrn werden dürften. Sein zweiter Entwurf zeigt den Kaiser wieder in vollem Krönungsornat, in welcher Erscheinung er jedem historisch Empfindenden immer etwas Befremdendes haben muss. Links und rechts sind auf gesonderten Postamenten Kaiser Karl und Kaiser Barbarossa sitzend dargestellt. Gegen solche wie zufällig angereihte Sonderdenkmale wird man heute eine leicht erklärliche Antipathie besitzen. Auf dem zweiten Sockelentwurfe ist in einer Sockelnische die Kaiserkrone dargestellt, vor der ein gewaffneter Germane die Wacht hält. Wäre die übrigens höchst schwungvoll und mächtig behandelte Kaisergestalt nicht mit diesem Theaterornate ausgeputzt, sondern wie auf dem kleinen Entwurfe einfach im Mantel dargestellt, so würde das an sich vielleicht das an-

sprechendste unter den hier ausgestellten Denkmalen sein, wenn eben nicht Maison's Entwurf es durch Eigenart und Schönheit noch bei weitem überragte.

Die übrigen, aus Karlsruhe, Berlin etc. übersandten Entwürfe, die teils italienischen Vorbildern, teils Begas-schen Anregungen folgen, oder einen schlichten Naturalismus aufweisen, dürften ohne Abbildung zu einer eingehenden Besprechung nicht geeignet sein. Jedenfalls wird von allen Mitkonkurrenten neidlos anerkannt werden müssen, dass, wenn Maison's Entwurf vorgezogen und zur Ausführung gebracht wird, sie damit in einem rühmlichen Kampfe unterlegen sind, denn so wie dieser Entwurf neu, modern, naturwahr und doch poetisch, recht eigentlich deutsch in seiner Erfindung und Empfindung, so steht keiner der anderen vor uns.

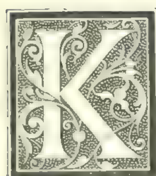
Leider scheint allmählich in der Aachener Bürgerschaft eine starke Opposition gegen Maison's Entwurf Raum zu gewinnen. Je weniger der eigentlich bildhauerische Wert beurteilt werden kann, um so eifriger kritisirt man denselben. Es wiederholt sich hier das traurige Schauspiel, das alle Mittelstädte so häufig aufführen. Das Originelle wird, weil ungewöhnlich, mit Misstrauen betrachtet, Neider und Besserwisser erheben ihre Stimmen und schließlich, um allen Angriffen auszuweichen, einigt man sich und führt dasjenige Projekt aus, das am trivialsten, daher am wenigsten angreifbar und allen verständlich ist.

Hoffen wir, dass das Aachener Komitee Kraft genug hat, bei seinem Entschlusse zu bleiben und sich nicht von der Masse zu dem herabziehen zu lassen, was nun einmal die Masse liebt, zum Alltäglichen.

M. SCHMID.

JACOPO DELLA QUERCIA.

MIT ABBILDUNGEN.



KENNEN Sie Quercia? Quercia . . . ., ja doch, richtig. Ist das nicht der Künstler, der dem jungen Michelangelo in Bologna Vorbild wurde? — So viel etwa weiß heute der normal Gebildete über Quercia. Dem einen und andern mögen dann noch bei einem Besuche von Siena in der Domopera halb zerstörte Reliefs und Statuen aufgefallen sein, die sich seinem Formensinn unauslöschlich einprägten, über deren entwicklungsgeschichtliche Bedeutung er aber nie recht ins Klare kommen konnte. Der Kunsthistoriker stand verwirrt vor einer Persönlichkeit, die in den genannten Werken, dazu in einem Relief des Taufbrunnens von Siena und einer Grabplatte im Dom zu Lucca Großes geleistet hat, aber nach einer Inschrift auch den in der Gewandbehandlung geradezu bizarren Altar von S. Frediano zu Lucca gearbeitet haben soll.

Carl Cornelius hat dieses Problem zu lösen versucht. In einer methodisch mustergültigen Arbeit [1]) ührt er uns zunächst in aller Kürze das Leben des Künstlers nach den Quellen vor. Wir erfahren zu unserer Überraschung, dass für die Beurteilung Quercia's überhaupt kein anderes Material vorliegt, als das bereits bekannte, und dass wir uns getrost hätten an die Kritik des Künstlers heranwagen können. Hier der Katalog seiner Werke:



Abraham opfert Isaak.
Relief am Hauptportale der Kirche S. Petronio in Bologna. Von JACOPO DELLA QUERCIA.

1406. Das Grabdenkmal der Ilaria im Dom zu Lucca. Eine einfache Horizontalplatte mit der liegenden Toten, noch ganz in der Art der Gotik. Am Sockel dagegen „versammeln sich die Genien einer neuen Zeit", Putti, welche Guirlanden tragen.

1413. Der Altar in der Sakramentskapelle der Kirche S. Frediano zu Lucca. Für den zunächst in Betracht kommenden Oberteil könnte das Datum, ja sogar die Autorschaft Quercia's bestritten werden. In einem Rahmen von schwülstiger Gotik, wie etwa an S. Marco in Venedig, erscheint die Madonna mit vier Heiligen. Die ungemein ausdrucksvollen Köpfe zeugen für Quercia, derjenige des hl. Sigismund gemahnt in Ausdruck und Haltung an Donatello's Georg. Umsomehr fällt die tolle Faltenbehandlung auf. Cornelius erklärt sie aus der Unruhe, die das in dem Gotiker mächtig emporwach-

1) Jacopo della Quercia, eine kunsthistorische Studie. Halle (Wilhelm Knapp), 1896. VIII und 194 S. m. [illegible] Abbildungen im Text.

sende Gefühl für die freie Beweglichkeit des Körpers hervorbringt. „Es ist, als sei die Oberfläche empfindlich gegen den Druck geworden. Die Gestalten versuchen die Kleidung loszuschütteln. Aufwallung, Unordnung kommt in die Draperie. Es entsteht etwas Unbefriedigtes, Gequältes.“

1414—18. Die Fonte Gaia auf dem Campo zu Siena, deren Reste sich in der Domopera befinden. Dargestellt sind in halb gotischen, halb Renaissance-Nischen die Madonna mit acht Tugenden, Erschaffung Adams, Austreibung und zwei Freistatuen, je eine Frau mit zwei Kindern. Wir haben das Hauptwerk des Meisters vor uns, wonach er den Namen Jocopo della Fonte erhielt. Die mächtigen Gestalten scheinen den ihnen zugewiesenen Raum sprengen zu wollen. freudig regt sich der ganze Organismus, der Körper tritt in schwellender Formenweichheit aus der Hülle hervor, das Gewand flutet in großen, breiten Zügen nieder. Cornelius lebt dieses Aufbrechen der Keime und Knospen der Renaissance mit, ihm strömen daher die Ausdrücke überzeugend aus warmem Herzen.

1419—30. Das Zachariasrelief am Taufbrunnen der Kirche S. Giovanni in Siena. Es ist ein völlig neuer Eindruck, den wir hier empfangen, das erst ist der typische Quercia. Die Stilwandlung erklärt sich einzig aus der Weiterentwicklung des künstlerischen Temperaments. Die Gestalten bewegen sich mit unerhörter Natürlichkeit, es ist ein ungestümes, ungeberdiges Dreinfahren, ein Gebanntsein an die Erscheinung, wobei die Stirn leidenschaftlich wie etwa bei Skopas vorquillt. Zugleich ist die Reliefbehandlung so gereift, das ganze Verhältnis der Figuren so wohl abgewogen, dass das Auge sicher in das Bild hineingeleitet wird und sich klar zurechtfindet.



Madonna mit dem Kinde; am Hauptportale der Kirche S. Petronio in Bologna. Von Jacopo della Quercia.

1422. Die Reliefs der Predella am Altar in S. Frediano zu Lucca. Pietà und Scenen aus dem Leben der vier Heiligen, unmittelbar wie in einer Handzeichnung erzählt, so dass wir den Künstler gewissermaßen unbeobachtet belauschen können.

1417—30. Der Aufsatz des Taufbrunnens in Siena mit den kleinen Reliefs von fünf Propheten. Sie treten wie ein Geschlecht von Heroen auf. Das momentane Hervorbrechen eines inneren Erlebnisses wirkt fast barock.

1425—38. Die Skulpturen am Hauptportal der Kirche S. Petronio in Bologna. In den die Seitenpfosten schmückenden zehn Reliefs mit Darstellungen aus der Genesis erreicht Quercia den Gipfel seiner zweiten Schaffensperiode. Es gelingt ihm, die Geheimnisse seelischer Regungen, die er seinen Figuren eingeben will, in klaren Bewegungsausdruck umzusetzen: wie Adam zu begreifen beginnt, Eva noch ganz schlaftrunken und willenlos dasteht, Adam im Sündenfall in glutvoller Empfindung, von der Schönheit seines Weibes verführt, sich plötzlich zu ihr zurückwendet mit den Worten: Nun denn, so gieb! und in der Vertreibung, verletzt durch die entehrende Art, dem Engel zu verstehen giebt: „Lass doch, ich gehe ja schon“ u. s. f. das ist so sehr aus der subjektiven Auffassung heraus in den Hauptzügen auf einen klaren Gesamteindruck hin gegeben, dass sich damit gar nichts vergleichen lässt, nicht einmal Michelangelo's Deckenfresken der Sixtina. Zugleich aber wird Quercia, indem er auf möglichste Klarheit und Ruhe hält, durch passende Überschneidungen und große Flächenzusammenhänge überzeugende Raumtiefen schafft und durch keine zu eingehende Körperbehandlung zerstreut, auch ein würdiger Nachfolger der besten griechischen Reliefbildner. Cornelius betont mit Recht, dass jenes große künstlerische Naturgesetz, jener allgemeine künstlerische Gestaltungsprozess, den uns Hildebrand kürzlich in seinem Problem der Form so eindringlich vorgeführt hat, in der starken Individualität Quercia's bewunderswert spontan zum Durchbruch kommt.

Die fünf Geschichten aus der Kindheit Christi, die Prophetenreliefs, selbst die Statuen der Lunette, die Madonna, und die hl. Petronius und Ambrosius, von denen

der letztere erst von Varignana vollendet und falsch aufgestellt ist, können sich nicht mit den Genesisreliefs an Bedeutung messen, eher ein zweites unvollendet in Bologna zurückgebliebenes Werk, das Grabmal Bentivoglio (Varj) in S. Giacomo, mit zwei flüchtig behandelten Reliefs, einer Madonna und einem hl. Georg, in denen Cornelius einen sinnigen Stimmungsaccord empfindet.

In dem letzten Abschnitte „Rückblick und Ausblick“ entwickelt Cornelius die Stellung Quercia's im Rahmen der Renaissance-Bewegung mit einer Klarheit und Ruhe, die für denjenigen, welcher diesen Fragen selbst nachgegrübelt hat, unnatürlich erscheint. Wo wir noch voll Unsicherheit im schwankenden Kahn gegen die bewegte See ankämpften, da schaukelt die Generation, der Cornelius angehört, bereits in ruhigem Selbstgefühl auf glatter Fläche. Diesen beneidenswerten Zustand hat der Autor seinem Lehrer Heinrich Wölfflin zu danken. Das sind goldene Sätze, die da stehen und unser eigenes Glaubensbekenntnis aussprechen: Der Sinn für das Wesentliche, das Körpermotiv im großen und das Verhältnis der Figur zum Raum ist kein durchgehendes Merkmal der ganzen Renaissance; nur drei Übergangsmeistern, Masaccio, Quercia und Donatello und auf der anderen Seite den Heroen der Blütezeit ist er eigen. Daraus erklärt sich, dass der sonst so schroff ablehnend an den Quattrocentisten vorübergehende Michelangelo gerade ihren frühesten Meistern Donatello und Quercia Einfluss auf sein Schaffen gestattet. Man denke sich die Art dieser beiden weiter entwickelt, den Bogen überspannt, so ist eine Kunst daraus geworden, die eine Vorahnung des Barock bedeutet. Michelangelo übernimmt gleichsam das Erbe dieser latenten Kräfte und fortbildungsbedürftigen Formen, welche das spätere Quattrocento unberücksichtigt gelassen hatte.

Es hat mir keine Mühe gemacht, den Inhalt von Cornelius' Buch mit seinen eigenen Worten zu skizziren: was er Wesentliches vorbringt, kann nicht besser gesagt werden, und Nebendinge gehören überhaupt nicht hierher.

J. STRZYGOWSKI

KLEINE MITTEILUNGEN.

Stempelschneider in Damaskus. Nach dem Gemälde von *Max Rabes*, radirt von *F. Krostewitz*. Seit dem Tode von Wilhelm Gentz, der länger als ein Menschenalter hindurch auf dem Gebiete der Orientmalerei nicht nur in Berlin, sondern in ganz Deutschland der Herrscher und Führer gewesen war, ist unter den Jüngeren keiner so würdig und fähig, an seine Stelle zu treten, wie der Künstler, dessen sonnige Straße in Damaskus mit dem bärtigen Stempelschneider Krostewitz mit glücklicher Erfassung der Tonwerte und mit einer Schärfe der Nadelführung radirt hat, die den keck alles Charakteristische herausholenden Pinselstrichen des Malers völlig adäquat ist. Max Rabes ist trotz emsiger Thätigkeit über Berlin hinaus noch wenig bekannt geworden. Nur eines seiner Gemälde, ein Handel zwischen drei Arabern um eine Damaszener Schwertklinge, ist in eine öffentliche Sammlung, in das Museum zu Schwerin, übergegangen. Mit unserem Bilde und der 1897 vollendeten „Klagemauer in Jerusalem“ mit sieben fast lebensgroßen Figuren bildet jener arabische Schwerthandel bis jetzt den Höhepunkt im Schaffen des Künstlers. Wie Wilhelm Gentz ist er aber nicht bloß Genre- oder richtiger Charaktermaler und Ethnograph — auch die orientalische Landschaft mit ihren Architekturen nimmt sein volles Interesse in Anspruch, und von Jahr zu Jahr, seit 1887, wo er mit der Ausbeute seiner ersten Reise in die Öffentlichkeit trat, gewinnt sein Kolorit an Reichtum, Geschmeidigkeit und Vielseitigkeit des Ausdrucks. Am 17. April 1868 zu Samter in der Provinz Posen geboren, ist Rabes schon im Alter von fünfzehn Jahren nach Berlin gekommen. Die Akademie hat er nur kurze Zeit als Hospitant besucht; seine erste künstlerische Ausbildung verdankt er mehr dem Unterricht des Landschafts- und Architekturmalers Paul Graeb, dem Sohne Karl Graebs. Als dessen Schüler machte Rabes seine erste Studienreise nach dem Moselthal, der bereits 1887 seine erste Fahrt gen Süden und Osten folgte, die er unter großen Schwierigkeiten und Entbehrungen bis nach dem wirklichen Orient ausdehnte. Seitdem hat er noch fünf Orientreisen gemacht, die ihm eine umfassende Kenntnis Ägyptens, Syriens, Palästinas, Kleinasiens und Konstantinopels verschafft haben. Kaum dreißig Jahre alt hat Rabes, dessen Laufbahn keineswegs durch äußere Glücksumstände geebnet worden ist, jene Zähigkeit und Energie bewiesen, die die beste Gewähr für eine weitere Entwicklung in einer gesunden Richtung leisten.

A. R.



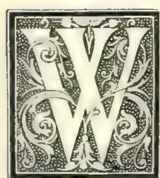
Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





DIE ELFENBEINPLASTIK AUF DER BRÜSSELER WELTAUSSTELLUNG VON 1897.

VON PROFESSOR DR. *D. JOSEPH.*



EITAB vom verwirrenden Getriebe der eigentlichen Weltausstellung in der Nähe des in idyllischer Ruhe gelegenen Dorfes Tervuren hat der mächtig aufstrebende Kongostaat eine interessante Sonderausstellung organisirt. Was wir dort finden, ist in mehr als einer Beziehung ungemein bemerkenswert. Ganz abgesehen von der vielseitigen Industrie des jungen Staatswesens nimmt unser dauerndes Interesse in Anspruch, was in kulturhistorischer, speciell anthropologischer Hinsicht zum Ausdruck gelangt ist, und es wäre wünschenswert, dass diese Seite von kompetenten Fachleuten einmal einer eingehenden Würdigung unterzogen würde.

Die rührige Verwaltung des Kongostaates, dessen Geschicke durch die weise Einsicht König Leopolds II. in humanitärem Sinne geleitet werden, hat sich aber auch der edlen Erkenntnis nicht verschlossen, dass die Größe eines Staates in vorderster Reihe durch den Grad seiner Kunstübung erkennbar ist. Demzufolge haben die maßgebenden Faktoren nichts unversucht gelassen, um hervorragende Künstler dazu anzuhalten, ihre Fähigkeiten in den Dienst des neuen Unternehmens zu stellen, insofern es sich darum handelte, die im Kongoland vorhandenen Materialien, als Elfenbein, Erz, Holz etc., zu künstlerischen Formen zu verarbeiten.

Dieser Versuch, dessen Anfänge bereits auf der Antwerpener Ausstellung vom Jahre 1893 vielverheißend waren, ist besonders der Munificenz des Königs zu verdanken, der das kostbare Elfenbeinmaterial den Künstlern unentgeltlich zur Verfügung stellte, sodann der glücklichen Initiative des Staatssekretärs Edmond van Eetvelde. Die Bemühungen dieses hohen Beamten waren von außerordentlichem Erfolge gekrönt, und wenn wir heute den Ehrensaal der Brüsseler Kongoausstellung durchschreiten, so müssen wir gestehen, dass er hier sichtlich eine Kunst zum Aufblühen gebracht hat, deren beste Zeiten man längst vorübergegangen wähnte, und deren Renaissance wir nunmehr mitfeiern dürfen.

Ja, es gab Zeiten, in denen die Elfenbeinkunst in weit ausgedehnterer Weise die ihr zukommende Wertschätzung erfuhr, als dies heute der Fall ist, und es sei mir gestattet, nur kurz auf die Hauptepochen der Pflege der Elfenbeinkunst hinzuweisen. Die alten Völker des Orients, die Ägypter und Mesopotamier bedienten sich des Elfenbeins vorzugsweise zur Herstellung kunstindustrieller Gegenstände; noch heute werden alte Elfenbeinstücke aus dem freigebigen Boden der alten assyrischen Königsschlösser ans Tageslicht gefördert. Dass die Elfenbeinkunstübung auch der sog. mykenischen Epoche nicht fremd war, ist uns durch die Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte klar geworden, aber auch ohne dies hätten wir es wissen können und haben es in der That gewusst, da uns die Homerischen Gedichte, die den Elefanten als solchen zwar nicht kennen, anschauliche Schilderungen von Elfenbeinarbeiten, so z. B. Schwert- und Schlüsselgriffen, gewähren. Hierbei seien auch die berühmten von Pausanias beschriebenen eingelegten Arbeiten der Lade des Kypselos erwähnt.

Die höchste Blüte erlebte die Elfenbeinkunst im historischen Griechenland und besonders im goldenen Zeitalter des Perikles zu jener Zeit, da Phidias sich dieses bildsamen Materials bemächtigte, um die Götter der Griechen zu formen. Wer kennt nicht das Goldelfenbeinbild des olympischen Zeus, den Hauptanziehungspunkt der kunstgeschmückten Altis, wer hat nicht von der Statue der Athena Parthenos auf der Burg zu Athen, die in deren Tempel aufgestellt war, wenigstens sprechen hören? Wohl kann ich mir nicht vorstellen, dass es jemals zu ähnlichen gewaltigen Schöpfungen kommen könne, weil der Gegenstand der Darstellung fehlt; aber noch giebt es Heiligenbilder und Porträtbüsten sowie ein ganzes Heer von bescheideneren Gegenständen, an denen diese Kunst mit Glück geübt werden kann, wie gerade aus ihrer Reihe die Skulpturensammlung der Kongoausstellung markante Beispiele gewährt.

Die Römer, besonders zur Zeit, da sie sich auf dem Gipfel ihrer Macht befanden, bedienten sich mit Vorliebe des Elfenbeins zu kunstgewerblichen Zwecken, ja, sie schnitzten ganze massive Füße zu Tischen und Betten.

Sehr beliebt waren die Diptychen, Schreibtäfelchen, aus Elfenbein; von ihnen hat sich eine ganze Reihe erhalten. Bei dieser Gelegenheit sei auch gesagt, dass die Griechen und Römer nach den Berichten antiker Schriftsteller die Erweichung des Elfenbeins verstanden, so dass sie in der Lage waren, weit größere Platten herzustellen, als wir sie heute haben.

Bei dem Übergange von der antiken zur christlichen Elfenbeinplastik wird man einen Augenblick bei der im Berliner Museum befindlichen Pyxis (Nr. 427) mit der Darstellung Christi zwischen den Aposteln und dem Opfer Abrahams Halt machen müssen, einem Werke, das in der altchristlichen Plastik eine sehr hohe Stelle einnimmt und dem 4. Jahrhundert zugeteilt werden muss.

Wie Byzanz der Abglanz Roms hinsichtlich der großen Kunst wurde, so geschah es auch mit der Elfenbeinskulptur, die in der Hagia Sophia ihre höchsten Triumphe feiert; zur gleichen Zeit aber finden wir, wie die byzantinische Kunst Ravennas das übrige Italien beeinflusst, wenn wir z. B. die gleichfalls einen Schatz des Berliner Museums bildenden Diptycha (Nr. 428 und 429) mit Christus auf dem Throne zwischen Petrus und Paulus und der thronenden Maria zwischen zwei Engeln in Augenschein nehmen. Während wir aber in den Darstellungen auf der obengenannten Pyxis noch einen frischen Zug antiker Bildnerei erkennen, sind die Formen auf den Diptychen bis zum Manierismus herabgesunken. Beachtenswert, da aus jener Zeit nur spärliche Reste vorhanden sind, ist auch ein Gefäß im Musée Cluny zu Paris, etwa aus dem 6. Jahrhundert, mit einer Reihe von Darstellungen aus dem neuen Testament, darunter Christus und die Samariterin.

Unter Karl dem Großen ist es in der Plastik nur die Elfenbeinskulptur, die sich einer besondern Beachtung erfreut. Vor allem sind es Gegenstände des kirchlichen Kultes, die zur Bildung gelangen, darunter auch Statuetten, und zwar solche, die in direktem Anschluss an die Antike geformt werden. Seitdem sich aber Otto II. mit Theophanu, der griechischen Fürstentochter (i. J. 972) vermählt hatte, wird wieder der byzantinische Einfluss wach, und es ist bekannt, welche wichtige Rolle jene vielen in Deutschland seitdem vorhandenen Kopieen byzantinischer Originalwerke gespielt haben. Erst durch sie gewinnen wir ein Bild von der eigentlichen byzantinischen Kunstübung.

Als erste deutsche Arbeiten noch aus karolingischer Zeit stammend sind die Elfenbeintafel des Tutilo in St. Gallen und das Diptychon mit den celebrirenden Geistlichen anzusehen, die eine Tafel dieses Diptychons in der Bibliothek zu Frankfurt a. M., die andere früher bei Fr. Spitzer in Paris. Namentlich die Darstellungen auf dem zuletztgenannten Diptychon scheinen einen Einfluss auf die Elfenbeinwerke Frankreichs im 10. und zum Teil noch im 11. Jahrhundert ausgeübt zu haben. In Deutschland beherrschen in dieser Zeit, also im 10. und 11. Jahrhundert, die Elfenbeinarbeiten Niedersachsens das Feld, sie zeigen uns teils das Festhalten am direkten spätrömischen Kunstgeschmack oder byzantinische Einwirkung, andererseits aber auch schon nationale Eigenart, die sich namentlich in einem gewissen naiven Realismus ausspricht; es sei dabei noch auf die Deckel des Gebetbuchs Karls des Kahlen mit den beiden Reliefs aus Davids Leben hingewiesen.

Aus dem 12. Jahrhundert ist das Hauptwerk Italiens, nicht ohne byzantinischen Formalismus, der oft genannte Altarvorsatz im Dom zu Salerno.

Das 13. Jahrhundert war der Elfenbeinplastik nicht günstig, doch hören wir aus dem 14. Jahrhundert von der Begründung der berühmten Schule zu Dieppe, die bis ins 16. Jahrhundert gewissermaßen diese Kunstübung monopolisirt, bis noch im 16. und sodann im 17. Jahrhundert die Technik einen großen Aufschwung zugleich in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden nimmt. Vornehmlich werden Gegenstände religiösen Bedürfnisses, besonders Kruzifixe, geformt. Das 18. und 19. Jahrhundert sieht die Elfenbeinplastik als Kunst vollkommen im Argen liegen, nur in Deutschland wird, Dieppe überflügelnd, in einigen Städten, so in Nürnberg, Fürth, Geislingen, ein schwunghafter Handel mit elfenbeinernen Industrieerzeugnissen betrieben, ohne die Verdienste der Orientalen, der Chinesen und Japaner auf diesem Gebiete zu beeinträchtigen.

Wohl hatten von Zeit zu Zeit französische Künstler, so namentlich im Jahre 1855 der Pariser Simart, mit seiner Athena Parthenos den Versuch gemacht, die alte Elfenbeintechnik als Kunst wieder einzuführen, jedoch ohne nachhaltigen Erfolg. Erst unserer Zeit am Ausgange des Jahrhunderts ist es vorbehalten geblieben, hier Wandel zu schaffen. Künstler Belgiens haben sich in größerer Anzahl zusammengethan, um die ehedem wohlbewährte Kunstübung zu erneuten Ehren zu bringen, und ich glaube, dass dereinst die Kunstgeschichte davon wird sprechen müssen.

Wer den Dingen so nahe steht, wie ich im Augenblick, muss sich darüber wundern, dass die chryselephantine Kunst so lange hat in Verfall liegen können. Man wolle nur die Feinheit des Elfenbeins, seine prächtige, wie für die Darstellung der menschlichen Epidermis geschaffene Struktur und vor allem die milde Farbennüance betrachten, die von allen natürlichen der Plastik dienenden Materialien der Hautfarbe des Menschen am meisten entspricht. Dazu gesellt sich der gleiche Vorteil wie beim Marmor, die Durchsichtigkeit bis zu einem gewissen Maße. Gerade diese Durchsichtigkeit in Verbindung mit dem gelblichen Tone des Elfenbeins verleihen der dargestellten Figur mehr als einen Hauch von Leben. Das lebensvolle Material, vom Leben kommend, setzt uns in den Stand, uns mit dem Gegenstande unserer Betrachtung weit intimer zu fühlen, als es uns beim Marmor oder bei der Bronze vorkommt, und nur die

Pflicht des Kritikers schreckt mich aus allzugroßer Intimität auf. —

Der von dem Architekten und Professor an der neuen polytechnischen Schule Paul Hankar geschmackvoll und mit feinem Kunstsinn ausgestattete Salon hat etwa 80 Bildwerke aufgenommen, die von 40 Künstlern gefertigt worden sind und bei denen das Elfenbein in Verbindung mit Gold, Silber, Holz oder Bronze eine Hauptrolle, wenn nicht die einzige Rolle spielt.

Ab und zu tauchen freilich auch Bildwerke auf, die meinem persönlichen Geschmack zuwiderlaufen, so hat beispielsweise *A. Aarts* ein Experiment gemacht, das in technischer Beziehung als gelungen angesehen werden muss. Er nennt seine Figur: Phantasie nach Donatello. Wir sehen einen der bekannten Donatellesken lachenden Kinderköpfe, in deren Anschauen man sich gern immer und immer wieder versenken mag. Das dargestellte Köpfchen zeigt alle Vorzüge seines Originals; nun aber kommt die subjektive Zuthat von Aarts, er legt über den Kopf ein schleierartiges Gewand und lässt nun die Formen durch den Schleier hindurch scheinen. Wie gesagt, persönlich Gegner derartiger Kunststücke kann ich nicht umhin, zuzugeben, dass in formaler Hinsicht Virtuosenhaftes geleistet worden ist. Überdies will es mir scheinen, als ob derartige Bildungen nur mit Hilfe des durchscheinenden Elfenbeins ermöglicht werden, ein Versuch in Marmor ist mir wenigstens nicht bekannt.

Nur eine einzige Figur hat *P. Braecke* ausgestellt: Vers l'Infini. Aus den Fängen eines stilisirten Molluskengeschöpfes heraus strebt eine weibliche Gestalt ins unendliche Weltall. Ganz vorzüglich ist das Emporschweben durch die nach oben gerichteten Arme und die emporweisende Geste der Hände mit dem harmonievollen Fingerspiel angedeutet, dazu der verklärte Ausdruck des gleichfalls ins Unendliche schauenden Gesichts, dem das Material vortrefflich zu statten kommt.

In die reale Wirklichkeit führt uns *Guillaume Charlier's* Wasserträger aus Palermo zurück. Hier können wir den wirkungsvollen Gegensatz zwischen dem im Ton warmen Elfenbein und der dunklen Bronze bewundern, eine köstliche Zusammenstellung. Der wehmütige Gesichtsausdruck des Burschen hebt sich von der straffen Kopfumhüllung, einem groben Sacktuch, wegen des daraus resultirenden Schattenwurfs ausgezeichnet ab.

Als Gegenstück hierzu könnte das vlämische Milchweib, euphemistisch gesprochen Milchmädchen, von *Comein* gelten. Auf dem rechten Arm und in den Händen Milchgefäße haltend, schreitet es in vergnüglicher Selbstgefälligkeit einher.

Ungemein reizvoll und von bestrickendem Zauber ist der Frühlingstraum *M. de Mathelin's*. Eine holde weibliche Gestalt, in der Linken einen Zweig haltend, auf der Rechten eine Anzahl kleiner Fliegewesen spielen lassend, erhebt sich in den Äther, noch berührt das herabfallende Gewand die Erde, die sich hier des Vorzugs erfreut, in vergoldetem Silber dargestellt zu sein, ein herrliches Idyll in wohlgelungener Vortragsweise.

In eine ernstere Stimmung versetzen uns die Schöpfungen von *A. des Enfans*. Dieser vortreffliche Künstler liebt die Darstellung religiöser Scenen. Sein an die Säule gefesselter Christus lässt uns sozusagen die Leiden des Herrn selbst mit erleben. Dem nach oben gerichteten edlen Dulderantlitz und dem kraftlosen, vielleicht etwas zu fleischigen Körper kommt die Struktur des Elfenbeins ganz vorzüglich zu gute. Dasselbe gilt von seiner Maria, auf die das Wort: Tota pulchra es, Maria, wohl angewandt werden kann, wenn man von der im Profil etwas zu sehr hervortretenden Oberlippe absieht. Das Gewand fällt in reichen Falten herab, die Hände sind zum Gebet emporgehoben, das seelenvolle Auge blickt nach oben.

Dieselbe religiöse Richtung spricht sich in dem umfangreichen Meisterwerk *A. de Tombay's* aus: Christus im Grabe. Die Fleischteile aus Elfenbein, das Gewand aus Holz. Mit erschreckender Natürlichkeit ist hier der tote Heiland dargestellt. Das vollkommen abgemagerte Gesicht, die tiefliegenden, eingefallenen Augen, die fahle Hautfarbe machen den Tod mehr als wahrscheinlich, man glaubt an die Gewissheit; dabei darf nicht übersehen werden, was der Künstler Hervorragendes in der Durchbildung der mit anatomischer Wahrheit gezeichneten Hände und Füße geleistet hat. Alles in allem genommen muss man sagen, dass de Tombay sich darin zu einem großen, freien und edlen Stil hindurchgearbeitet hat, der weitab liegt von den proportionslosen und knittrigen Gewandstatuen ehemaliger Zeiten. Manches hat mich jedoch an Tilman Riemenschneider erinnert.

Nicht auf der Höhe seiner Fähigkeiten erscheint mir *Godefroid de Vreese* in seiner heiligen Jungfrau mit den über die Brust gekreuzten Armen und dem langen in schweren Falten herabfallenden Gewand. Hingegen halte ich seine aphroditische Chrysis für eine Glanzleistung bei der Gold, Silber und Elfenbein in gleicher Weise zur Vervollkommnung beigetragen haben. Die schlanke Spenderin hält das Horn hoch empor, eine Bewegung, die das über die Hüften gelegte Gewand herabgleiten lässt. Der schon an sich hohe Reiz dieser Gestalt wird noch durch das feingestrichene Elfenbein erhöht.

Der mythologischen Verwandtschaft wegen nenne ich gleich hier *P. de Vigne's* Psyche, ein herrliches Köpfchen von ungemein charakteristischer Gestaltung.

Nicht so rein, mehr sinnlich wirkt *J. Dillens'* Genius mit der Lilie. Die üppige Frauengestalt mit jungfräulichem Körper und straffen Brüsten steht nur in losem Zusammenhang mit der am Boden liegenden Lilie. Die um Arm und Schulter gelegten Bänder, offenbar zur Verdeckung der Ansatzstellen verwendet, stören den Eindruck.

Mehr als kunstgewerbliche Arbeiten und von diesem Standpunkte aus als lobenswert müssen die zahlreichen

Darbietungen *Fern. Dubois'* betrachtet werden. Hervorzuheben ist ein Hochzeitskasten mit acht ansprechenden Basrelief-Darstellungen aus dem Liebes- und Eheleben oder, wenn man will, einer Illustration des Themas von der Wiege bis zum Grabe. In einer besondern Vitrine befinden sich hübsche Fächer, Schmuckkasten, Büchermesser. Broschen und verschiedene unbedeutende Reliefs, als deren bestes noch die Eva unter dem Erkenntnisbaum und nach der Erkenntnis gelten kann.

Ungleich künstlerischer ist ein anderer Gegenstand des testamentarischen Bilderkreises, der heilige Johannes, von *Josué Dupon* wiedergegeben worden. Das Elfenbeinrelief zeigt uns den Gespielen Jesu mit dem Rohrkreuz in der Linken. Das kindliche Gesicht, in dem sich die Gottergebenheit sinnig ausprägt, ist von allerliebstem Aussehen. Auch hier hilft sichtlich das Feine und Lebensvolle in der Eigenart des Elfenbeins der plastischen Behandlung wirkungsvoll nach. Während es hier der Künstler versteht, das Innige und Gutmütige zum Vortrag zu bringen, ist er bemüht, in seiner Statuette „der Heldenmut" die rohe physische Kraft in die Erscheinung treten zu lassen. Über einem Sockel, der von getöteten, verwundeten oder wütend sich emporbäumenden Panthern umgeben ist, erhebt sich die Gestalt eines nackten mit Schwert, Schild und sphinxgeschmücktem Helm ausgerüsteten, den Tod verachtenden Kriegers. Seine Rechte schwingt einen vergoldeten Dreizack, den er im Begriffe ist, auf eine der zudringlichen wütenden Bestien zu schleudern. Der Unnachgiebigkeit, die sich in den strengen, entschlossenen Zügen des Kriegers ausspricht, sieht man an, dass deren Träger gegebenenfalls die äußersten Konsequenzen seines Handelns zu ziehen bereit ist, wenn es sein muss bis zur Grausamkeit. In dem Bestreben, die Handlung bis zum höchsten Grade wahrscheinlich zu machen, ist es dem Künstler wie andern lange vor ihm ergangen, er hat übertrieben Denn nur so kann man die unnatürliche Muskulatur verstehen, die im einzelnen, wie bei den Oberschenkeln, der anatomischen Richtigkeit entbehrt.



Abb. 1. Die Furie. Elfenbeinarbeit von J. GELEYN.



Abb. 2. Die Furie. Elfenbeinarbeit von J. GELEYN.

Wie hier macht sich der auf Vernichtung gerichtete Sinn auch in der Furie *J. Geleyn's* (s. Abb. 1 und 2) bemerkbar. Unheilvoll, schrecklich, entsetzlich, fürchterlich könnte man das verderbenbringende Geschöpf in seinem unheimlichen Habitus nennen. Der Gliederbau ist gedrungen, fast männlich. Die zornentflammte, unnachsichtige Gesichtsmiene des an den Füßen geflügelten dämonischen Wesens verkündigt nichts Gutes, dazu der Dolch in der Rechten, die Fackel in der Linken, die Schlangen um Hals und Kopf und zum Überflusse noch eine recht kräftige Schlange zu Füßen, das alles

zusammengenommen rechtfertigt die oben gebrauchten Epitheta.

Einen mehr heiteren Gesichtskreis eröffnet uns *E. Jespers*, indem er uns den entwaffneten Amor vorführt. Eine für Psyche etwas zu groß geratene weibliche Gestalt, deren Schweben recht glaubhaft gemacht ist, hat den kleinen Schelm mit der Linken an den Schmetterlingsflügeln gefasst und verhindert ihn so, den in ihrer Rechten gehaltenen Pfeil zu entringen. Die siegesbewusste Haltung der schönen Quälerin und die schelmisch-flehende Gebärde Amors nehmen den Blick ungewöhnlich gefangen. Es ist eine der reizvollsten Gruppen, die ich je gesehen. Dagegen steht weit zurück, was der Künstler in seiner Personifikation des Widerstrebens geschaffen, obwohl auch hier viele Schönheiten entdeckt werden können. Dem zurückgelehnten Kopf mit dem trotzig sein sollenden Gesichtsausdruck will man den ernstlichen Widerstand nicht glauben. Besser als diese Büste erscheint noch die Simplicitas. Sie ist hier dargestellt als eine holde, eine Stufe, herabschreitende Mädchengestalt in kurzem Kleidchen, von anziehendem idyllischen Zauber. Der ländliche Backfisch hält ein Buch in der Rechten; trotzdem guckt süße Unwissenheit aus dem unschuldsvollen Gesichtchen heraus.

Ein aus ornamentirter bronzener Umrahmung uns anschauendes Antlitz von *Fernand Khnopff*, dem bekannten Mystiker und Symbolisten, kann mir in dieser Zusammenstellung nicht gefallen; wie der Künstler diese Schöpfung Büste benennen konnte, bleibt mir unklar.

Die Jungfrau mit der Lilie von *Edmond Lefever* ist kein bedeutendes, aber auch kein übles Werk. Zu loben ist die Behandlung des Faltenwurfs und der Haare, die lang herunterwallen; das Gesicht kann auf Idealität keinen Anspruch machen, zeigt aber doch regelmäßige Formen.

Eine ungemein anmutige Gruppe giebt *Hipp. Le Roy* mit einem Mädchen, das im Begriff ist, ein Zicklein zum Felde zu führen. Die schöne Schäferin fasst mit der Rechten das Tier, mit der Linken die Schnur; Material: Elfenbein und Holz. Unangenehm und auffällig wirken die zu sehr sichtbaren Ansatzstellen im Holz.

Und nun *Constantin Meunier*, der neben van der Stappen auf der Höhe der modernen belgischen Plastik einherschreitet. Er hat nur ein Werk ausgestellt, das aber eine ganze Reihe von Schöpfungen gewisser anderer Bildhauer aufwiegt. In seinem Christus am Kreuze, einer Figur, die nicht frei von Manierismus ist, packt der Künstler gleichwohl durch den leidensvollen Ausdruck des mit spärlichem Barthaar ausgestatteten Antlitzes, wie überhaupt durch die geistvolle Behandlung des Kopfes und der ganzen wohlproportionirten Gestalt des Heilandes. Anatomisch bemerkenswert sind die durch das Eintreiben der Nägel in Händen und Füßen entstandenden, angeschwollenen Wundstellen, einer von den vielen Beweisen, wie der Meister die Natur anschaut und sich in deren Studium versenkt.



Abb. 3. Der Venusberg. Elfenbeingruppe von Ed. Rombaux.

Mehr Vertreter der Kunstindustrie als der eigentlichen Großplastik ist *A. G. Overes*. In einer besonderen Vitrine hat er eine Reihe von kunstgewerblichen Gegenständen in Elfenbein ausgestellt, so eine Uhr und Kandelaber im Stil Ludwigs XVI., Rahmen und Wappen; es sind gute Arbeiten; sobald Overes aber auf das speciell künstlerische Gebiet der Rundplastik übergeht, wirkt er unreif. Ich will nur seine Figur „Die Überschwemmung" nennen, personifizirt durch ein Weib, das ihre Kindlein in Sicherheit bringen will. Es wäre zu wünschen, dass dieser der Darstellung gewiss würdige Gegenstand von einem bedeutenden Künstler bearbeitet würde.

Den Venusberg *Ed. Rombaux'* (s. Abb. 3) würde ich für die drei Grazien gehalten haben, wenn der Künstler seine Gruppe von drei sich im Reigen bewegenden weiblichen Gestalten nicht selbst als solchen hätte angesehen wissen wollen. Aber auch die Gespielinnen der Venus sollen graziös sein, und in der That bestätigt sich dies in der von dem Künstler mit liebenswürdiger Sorgfalt auf-



Abb. 4. [illegible]. Elfenbeingruppe von CHARLES VAN DER STAPPEN.

gebauten Komposition; der verführerische Ausdruck in den wonnetrunkenen Gesichtern ziemt sich gerade für die Beschäftigung dieser holden Weiblichkeit. Übrigens hat bekanntlich Amor dafür zu sorgen, dass es im Venusberge an Kurzweil nicht fehle, und in dieser seiner Thätigkeit lässt uns *Felix Rombaux* den kleinen Jäger schauen. Es ist das ein ganz entzückendes Figürchen. Amor, auf Wolken gedacht, ist eben im Sturm dahingesaust und hat den Pfeil abgeschossen, dessen Richtung er nun mit schmunzelndem Lächeln folgt, er hat auf das Sinnbild der Rose gezielt, die sich in Form eines weiblichen geflügelten Putto als Pendant zum Amor darstellt; in der Rechten hält Rosa ihre Blume, in der Linken den Pfeil.

Mit einem größeren, menschliches Elend veranschaulichenden Holz-Elfenbeinbildwerk tritt *L. Samain* auf. Eine weibliche, dem Kindesalter noch nicht entwachsene Gestalt ist, in der Hand die Gebetkette haltend, niedergesunken und ruft in ihrem bejammernswerten Zustand Gott an; Sorge und Elend haben dem jungen Menschenkinde ihren Stempel aufgedrückt. Darunter am Sockel befindet sich das erläuternde Gedicht:

C'est encore une enfant et la souffrance impie
A rendu mère cette enfant.
Elle appelle l'amour, ne vient que l'agonie
Est ce donc pour cela que tu créas la vie
Seigneur qui t'en vas fauchant
La moisson à peine fleurie!

Elfenbein in Verbindung mit Bronze verwendet *Ch. Samuel* zu seiner Chimäre, die ohne die Zuthat eines legendarischen Vogelgeschöpfs auf dem Kopfe auch ebenso gut die Büste irgend einer, wenn auch nicht gar zu sehr liebenswürdigen Salondame vorstellen könnte; denn auch bei einer solchen soll es vorkommen, dass sie sinnenden Auges dasitzt. Keineswegs ist das Mysteriöse in der Figur genügend zum Ausdruck gebracht worden. Der Meister hat dann noch andere weibliche Statuetten geschnitzt, von denen mir die sich schmückende schlanke Gestalt der Ophelia am besten gefallen hat. Außerdem hat er nach der Zeichnung Ad. Crespins einen Holz-Elfenbeinrahmen zu einem Spiegel gearbeitet. Die das Spiegelfeld umrankenden elfenbeinernen Pfauen in stilisirter Form sind vortrefflich durchgebildet.

Eine ungemein köstliche, höchst anmutige Figur hat *M. Strymans* in seinem Schlangenbeschwörer geschaffen, einem Werke, das uns an die schönsten Gestalten früherer Zeiten, so namentlich im Linienfluss der Konturen an den jugendlichen Johannes des Michelangelo erinnert. Die feinen Finger halten eine zum Munde geführte Flöte, und um den Körper herum winden sich die musikliebenden Amphibien.

Von gleichem Zauber erscheint der nackte Knabe an der Fontäne, eines der vielen Meisterwerke des Antwerpener Akademieprofessors *van Beurden.* Besonders glücklich gewählt ist die Stellung des halbwüchsigen Jungen. Mit der linken Hand fasst er den Krug, um

ihn füllen zu lassen, mit der rechten lässt er eine Rute in dem hervorstürzenden Wasserstrahl spielen. Die verschiedenartige immer wechselnde Richtung, die das Wasser dadurch gewinnt, muss dem Knaben viel Vergnügen verursachen; denn nur so lässt sich der vergnügliche, heitere Gesichtsausdruck verstehen. Der Wasserträger lehnt sich dabei auf einen Pilasterpfeiler, dessen vordere Seite eine Gesichtsmaske aufweist, aus deren Mundöffnung das Wasser entstrahlt.

Gleich des Enfans hat auch van Beurden einen an die Säule gefesselten Christus gebildet, der dem des erstgenannten Künstlers in nichts nachsteht, der aber auch dessen Nachteile hat. Wohl nimmt das Leiden des Herrn auch hier unser höchstes Mitgefühl, namentlich durch den traurigen, wehmutsvollen Gesichtsausdruck in Anspruch, aber wir finden ebenso, dass die Körperformen doch auch in dieser Figur ein wenig zu voll und fleischig geraten sind. Darunter am Sockel erkennen wir eine ganz ausgezeichnete, wenn auch, da nur nebensächlicher Gegenstand, in skizzenhafter Behandlung dargebotene Anbetung der heiligen drei Könige.

Der produktive Künstler hat dann noch eine Reihe weiterer Werke, so einen leidenden heiligen Sebastian, ein allerliebstes Landmädchen, einen prächtigen Madonnenkopf und einen träumerischen Kupido ausgestellt, Schöpfungen, die von dem vielseitigen Können des Meisters in hohem Maße Zeugnis ablegen. Ganz flach und nur skizzenhaft aufgefasst ist ein Elfenbeinrelief der Madame *E. Beetx*; es stellt einen auf einem Stuhle sitzenden, seine Pfeife rauchenden Bauern oder Arbeitsmann dar. Auch hier hat die famose Struktur des Materials günstig mitgewirkt.



Abb. 5. Die geheimnisvolle Sphinx. Elfenbeinarbeit von CHARLES VAN DER STAPPEN

Und nun der Brüsseler Akademieprofessor *Charles van der Stappen*, der Lehrer einer großen Anzahl aus der Reihe der bereits erwähnten Künstler. Seine ausgesprochene Absicht ist es, die chryselephantine Kunst wieder emporzuheben auf die Höhe, welche das vornehme Material zu fordern berechtigt ist. Er will jedoch keine Reproduktion der Antike, wenngleich er ihr Studium wohl empfiehlt. Was nunmehr geschaffen wird, soll in durchaus modernem Gewande und so weit es die neueren Ausdrucksmittel gestatten, geschehen, eine Meinung, der wir uns gern anzuschließen vermögen. Wie in der Glanzzeit der Goldelfenbeinplastik im Altertum sollen auch jetzt wieder große Bildwerke dieser Art geformt werden, und wie damals sollen auch jetzt die hehrsten Gegenstände gerade gut genug sein, dargestellt zu werden.

Und wie hat der Meister es vermocht, seine Idee in die Praxis zu übersetzen. Sprechen wir zuerst von seiner Besiegerin des Bösen (s. Abb. 4). Über einem Onyxsockel sehen wir den hinabgeschleuderten Genius des Bösen, er fällt einem schrecklichen Ungeheuer anheim, das sich schlangenähnlich um einen Pfeiler herumwindet, und erst dann folgt darüber der Engel, eine im Aussehen weiblich zu nennende Figur, die ruhig auf beiden Füßen steht. Die Figur ist mit langem, schwerem liliengeschmückten Gewande und darübergelegtem Panzer bekleidet. Sockel mit Figur messen etwa 1,50 m. In der hocherhobenen Rechten hält sie ein goldenes, mit Edelsteinen ausgelegtes, mit der Dornenkrone geziertes Schwert in Kreuzesform, das vielleicht etwas zu groß geraten ist. Die Linke ist beschwichtigend nach unten gerichtet. Das Ganze eine Illustration zu dem Worte:

In hoc signo vinces. Besonders hervorhebenswert ist die natürliche Durchbildung der Hände und der seelische Ausdruck des Gesichts. Das Haar ist einfach glatt gescheitelt.

Ungleich bedeutender als diese Statue, ja als das hervorragendste Werk auf der ganzen Elfenbeinskulptur-Ausstellung erscheint mir jedoch der „Sphinx mystérieux“ (s. Abb. 5) betitelte Kopf, eine Arbeit, die uns mehr als jedes andere Werk eine reale Anschauung von der götterbildenden Kunst des Phidias vermittelt, weil erstens der Maßstab ein übernatürlicher ist, zweitens die Anwendung des Elfenbeins für die Fleischteile, des Goldes (vergoldetes Silber) für das Gewand und die übrigen Zuthaten am klarsten durchgeführt ist [1].) Nirgends prägt sich die Macht des Materials so lebendig aus, wie hier, dazu kommt der fesselnde Zauber in dem mysteriösen, etwas verschleierten Gesichtsausdruck. Es ist ein Werk, an dessen Anblick man sich nicht satt genug sehen kann, und wie einfach ist doch die ganze Darstellungsweise. Wir sehen einen weiblichen Kopf in groß gedachter Formenbehandlung, nichts Kleinliches ist daran, und andererseits, wie vollkommen erscheint die Technik. Wie Phidias seinen Schöpfungen den Hauch der Vollendung bis zur äußersten Konsequenz aufdrückte, indem er auch die Rückteile seiner Figuren mit derselben Liebe und Sorgfalt ausbildet wie die Vorderteile, so auch Meister van der Stappen. Der Kopf bietet von allen Seiten gesehen dieselbe Feinheit der Behandlung bis auf die das Gewand schmückenden Blattpflanzen, die in leicht verständlicher Beziehung auf den Gegenstand der Darstellung dem Kreise derjenigen entnommen sind, deren Duft die Sinne zu benehmen pflegt. Was uns im ersten Augenblick befremdet, ist das Hervorstrecken der rechten schlangengezierten Hand in senkrechter Form, bis die Fingerspitzen etwa die Höhe des Mundes erreicht haben, aber bei näherer Betrachtung finden wir, dass auch dieses Moment mitwirkt, um uns die Schöpfung nur desto anziehender zu machen. Uns ist, als wollten wir ergründen, was von Gedanken in diesem Kopfe verborgen liegt, doch zu gleicher Zeit erkennen wir, dass unser Mühen vergebens, unser Trachten erfolglos ist, denn unergründlich ist die Sphinx, bis ihr Ödipus kommt. Wie hat sich doch alles vereinigt, um das Werk als vollendet erscheinen zu lassen: der feingeaderte Onyx, der als Sockel dient, der hellgetönte Goldton des sphinxgeschmückten Helms und des geblümten Gewandes, die feine Struktur des Elfenbeins, die dem Werke Leben verleiht und alles dieses hat des Meisters Hand in rechter Harmonie zusammenklingen lassen. Hoffen wir, dass es dem Meister vergönnt sei, seine Absicht, eine ganze Goldelfenbeinfigur in mehr als natürlicher Größe zu bilden, verwirklicht zu sehen.

1) Das Werk ist in einer Gipsnachbildung auch auf der Dresdener Kunstausstellung (Nr. 1221) zu sehen.
Anm. der Redaktion.

Einen vornehmen Platz in der Sammlung und mit Recht nimmt *D. Weygers*, ein Schüler van der Stappen's, mit seinem heiligen Michael ein. Der geflügelte und gepanzerte Erzengel schwebt über dem Drachen, er ist ausgerüstet mit goldenem Schwert und Schild. Individueller Auffassung ist hier weniger Spielraum gegeben, gleichwohl ist eine technisch sehr beachtenswerte Leistung geliefert worden.

Dem Schlangenbeschwörer von Strymans stellt sich eine solche Beschwörerin von der Meisterhand *Jules Weyns'* zur Seite. Am meisten berückend erscheint das kluge, zierliche und anziehende Köpfchen der venusgleichen Gestalt; eine mächtige Schlange befindet sich in ihren Händen. Die Figur zeichnet sich durch ein seltenes Ebenmaß der Verhältnisse aus, alles an ihr ist Leben und Bewegung.

Außerdem hat der Meister, der auch auf der großen Berliner Kunstausstellung mit einer guten Elfenbeinarbeit, Kopf einer Edeldame, vertreten ist, eine dem Könige Leopold II. als dem Souverän des Kongostaates gewidmete Büste dieses Monarchen ausgestellt. Sowohl die Büste an sich erscheint wohlgelungen als auch der gesamte Aufbau. Eine in lebhaftem Schwunge begriffene weibliche Gestalt, sagen wir Fama, hält in der linken Hand den wohlverdienten Lorbeerkranz, mit der rechten legt sie die Posaune an den Mund, um der Welt von den Thaten des Monarchen Kunde zuzutragen. Am Sockel befindet sich im Relief eine Allegorie auf den befreiten Erdteil in Gestalt einer erwachenden, ihrer Fesseln ledigen weiblichen, lagernden Figur. Zu Seiten sind Reliefs verdienter belgischer Offiziere angebracht.

So macht sich denn in der neuen Bewegung ein großer, frischer Zug bemerkbar, der ungemein wohlthuend wirkt. Ich schließe meine Betrachtung mit dem Wunsche, dass die belgischen Künstler auf der nun einmal mit Glück betretenen Bahn wacker fortschreiten mögen, nicht nur zur Ehre Belgiens, sondern auch zum Ruhme der Kunst unseres gegenwärtigen Zeitalters, in dem die freundschaftlichen internationalen Beziehungen in wissenschaftlicher und künstlerischer Hinsicht eine so große Rolle spielen.

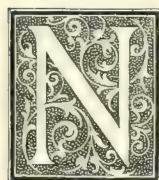




DER HEILIGENBERG VON VARALLO UND GAUDENZIO FERRARI.

VON *GUSTAV PAULI.*

III. (Schluss.)



ACHDEM Gaudenzio Ferrari Varallo verlassen hatte, trat allem Anschein nach eine gewisse Stagnation in den Arbeiten auf dem Heiligenberge ein. Wenigstens haben wir aus den nächsten Jahrzehnten von keiner einzigen dort ausgeführten Arbeit gewisse Kunde. Erst ein Menschenalter später kam ein neuer Aufschwung in die Bauthätigkeit. Er knüpft sich an den Namen des Giacomo d'Adda, eines angesehenen Valsesianers, der die Tochter des letzten Scarognini, Giovanni Antonio, heiratete. Als ihm nach dessen Tode 1556 das reiche Erbe der Scarognini zugefallen war, sorgte er in der liberalsten Weise bis an sein Lebensende († 1580) für den sacro monte, und späterhin wurde bei seinen Nachkommen diese Fürsorge zu einer ehrenvollen Tradition. Giacomo d'Adda setzte sich als fabbriciere mit dem berühmten Mailänder Architekten und Maler Pellegrino Pellegrini, genannt Tibaldi, in Verbindung und ließ von diesem den ganzen Plan des Heiligenberges neu bearbeiten. Die Aufnahmen und Pläne Tibaldi's haben sich nebst dem Memorandum, das er dabei überreichte, in einem stattlichen Bande im Collegio d'Adda in Varallo erhalten und bilden eine der wichtigsten Quellen für die Geschichte des Berges.[1]) Er ging davon aus, dass es von größter Wichtigkeit sei, die Darstellungen der einzelnen Mysterien in der richtigen Reihenfolge dem Pilger vorzuführen, was man bisher vernachlässigt hatte. Daher verlangte er zunächst Beseitigung der regellosen Kreuz- und Querwege und zeichnete einen neuen Weg vor, der in großen geschweiften Zickzacklinien die verschiedenen Kapellen der Reihe nach miteinander verband. Sodann vervollständigte er die Zahl der darzustellenden Mysterien und entwarf für einige der neuen Tempel selbst die Pläne. Der Zeitpunkt dieser seiner Thätigkeit wird annähernd dadurch bestimmt, dass in dem erwähnten ältesten Führer des Berges von 1587 (Descrittione del sacro monte etc.) einige der von ihm projektirten Kapellen als vollendet angegeben werden, andere als begonnen.

Ein mächtiger Sporn musste damals den Künstlern und Bauherren des Berges die Teilnahme sein, mit der der Erzbischof Carlo Borromeo ihr Werk verfolgte. Der merkwürdige, schon zu seinen Lebzeiten fast wie ein Heiliger verehrte Mann besuchte zuerst 1578 das neue Jerusalem und weilte dann noch einmal 1584 dort vierzehn Tage unter Fasten und Beten. Ja, die Legende berichtet, er habe an der dem Gebet Christi auf dem Ölberg geweihten Kapelle die Ankündigung seines eigenen nahen Endes empfangen. Jedenfalls starb er bald nach jenem zweiten Besuche.

Die von Pellegrino Tibaldi damals entworfene Anlage ist für die Folgezeit maßgebend geblieben. Der Kapellenweg ist zum größten Teile noch heute der von ihm vorgezeichnete, Proben seiner gemäßigten Barockarchitektur sind in dem Eingangsthor und in der ersten Kapelle erhalten. Im übrigen verzichtete man auf die Ausführung seiner Baupläne, vermutlich weil sie zu teuer geworden wäre. Leider wurde die plastische und malerische Ausschmückung der neu errichteten Kapellen anfänglich recht ungeschickten Händen anvertraut. Wie der Bildner geheißen haben mag, dem man hier ein nur allzu weites Feld der Thätigkeit eröffnete, ist nicht gewiss. Sein Name ist es auf alle Fälle auch nicht wert, der Nachwelt überliefert zu werden. Er ist der ungeschickteste Stümper, der sich auf all den Heiligenbergen versucht hat. Man erkennt ihn leicht wieder an einem fatalen geradnasigen Idealkopf mit übergroßen Augen und einem kleinen Kirschenmündchen, den er überall anbringt, an den regelmäßig zu kleinen Füßen, an der verschwommenen Behandlung der Muskeln und Gewandfalten. Ein weiteres äußeres Kennzeichen seiner Arbeiten ist, dass sie sämtlich aus Gips oder Stuck, nicht

1) Eine Kopie seines Entwurfes bei *Butler*, Ex voto nach S. 60, woselbst auch ein Auszug aus dem Memorandum abgedruckt ist.

aus gebranntem Thon gefertigt sind. Sie sind daher zu allem Überfluss noch in einem bejammernswerten Zustand der Erhaltung, oft angebröckelt, morsch und mit weißem Staube bedeckt. — Folgende Gruppen gehen auf ihn zurück:

Beschneidung Christi (Plan 7), Traum Josephs vor der Flucht nach Ägypten (Plan 8), Taufe Christi (Plan 11), Versuchung Christi (Plan 12) mit Ausnahme der Tierfiguren, die von dem später zu erwähnenden Tabachetti hinzugefügt wurden, Christus und die Samariterin (Plan 13), Auferweckung des Jünglings zu Naim (Plan 15), Auferweckung Lazari (Plan 17), Einzug in Jerusalem (Plan 18). — Bei den ersten beiden dieser Gruppen, der Beschneidung und dem Traume Josephs, hat offenbar noch ein anderer, etwas besserer Künstler mitgewirkt, dessen Hand wir auch in der Kapelle der drei Könige zu erkennen glauben. Möglicherweise hat *Bordiga* recht, wenn er hier den Maler *Fermo Stella* nennt, einen Gehilfen und Nachfolger Ferrari's.

Etwas später als die meisten dieser Gruppen sind die der Heimsuchung (Plan 3) und des bethlehemitischen Kindermordes (Plan 10) entstanden. Die sechs Figuren der ersteren Kapelle sind kaum viel besser als die eben genannten und gleichfalls aus Stuck. An den Wänden sehen wir hier noch die alten Malereien aus der Zeit, als hier die Gruppe der Verkündigung Mariä aufgestellt war: über einem teppichartigen Wandmuster in sechs Bogenfeldern Halbfiguren von Propheten und rechts und links einen Putto, von *Antonio Zanetti*, einem mittelmäßigen Ferrarischüler, der auch an der früher erwähnten Kirche S. Maria di Loreto gemalt hat. — Die Kapelle des Kindermordes ist, wenn auch nicht eine der gelungensten, so doch eine der größten des Berges. Der Bau entstand in den Jahren 1586 und 1587.[1]) Während man noch daran arbeitete, besuchte der Herzog Karl Emanuel I. von Savoyen mit seiner Gemahlin den Heiligenberg und stiftete bei der Gelegenheit die Mittel zur plastischen und malerischen Ausstattung. Zwei Bildhauer, *Giacomo Bargnola* genannt *Parracca* und *Michelangelo Rossetti*, stellten in fünfundneunzig lebensgroßen Terrakottafiguren diese schauderhafteste aller Blutscenen dar, während zwei noch mehrfach an den Heiligenbergen thätige Maler, die Brüder *Giovanni Battista* und *Giovanni Mauro Roveri*, genannt i *Fiammenghini*, den Vorgang in den Fresken der Wände fortsetzten.[2]) Die Gesamtwirkung der Schar verzweifelter Mütter, roher Soldaten und blutender Kinderkörper ist bei dem schrankenlosen Naturalismus, dem Plastiker und Maler huldigten, wie nicht anders zu erwarten, grauenhaft. Die Komposition ist, wie so oft, auch hier wieder ziemlich verworren, doch sind einzelne Figuren *Bargnola's* für sich betrachtet wohl gelungen, weit besser als die Figuren des Herodes und seiner Diener, die — vielleicht nach Bargnola's Tode — *Rossetti* im Hintergrunde der Kapelle ausführte. 1591 war die Kapelle fertig, wie aus einer entsprechenden Bemerkung in der in jenem Jahre in Varallo neu erschienenen descrittione del sacro monte hervorgeht.

Wahrscheinlich in den letzten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts ist ein Künstler nach Varallo gekommen, der als ein klassischer Vertreter jener Art von Thonbildnerei betrachtet werden kann und der sich dort zu Lande noch heute des größten volkstümlichen Ansehens erfreut. Dieser Künstler war *Giovanni Tabachetti*. Über seine Herkunft sind wir jetzt durch verdienstvolle Untersuchungen S. Butler's genauer unterrichtet.[1]) Danach ist Tabachetti ein Flamländer aus Dinant, der Sohn eines Guillaume de Wespin genannt Tabaguet. Vermutlich ist er in dem Jahrzehnt zwischen 1560 und 1570 geboren. Da Tabachetti 1587 als abwesend in einer Urkunde seiner Heimat erwähnt wird, und da in Belgien bislang keine Arbeiten von ihm gefunden worden sind, so hat er wahrscheinlich in jungen Jahren Flandern verlassen. Er muss gleich nach Italien gewandert sein, denn als um 1590 die Arbeiten auf dem Heiligenberge zu Crea bei Casale begonnen wurden, sehen wir ihn dort beschäftigt. In die Heimat scheint er nie wieder zurückgekehrt zu sein. Er blieb in der Nähe von Crea ansässig, wird mehrfach als dortiger Grundbesitzer erwähnt und starb 1615 oder in den ersten Tagen des folgenden Jahres, denn 1616 am 4. Januar wird die Geburt eines ihm posthum geborenen Sohnes bezeugt.[2]) Außer seinen Arbeiten in Crea und Varallo ist bisher nichts von ihm bekannt geworden, was bei der Vergänglichkeit der Stuck- und Terrakottabildwerke wohl begreiflich ist.

Die Datirung seiner Varalleser Werke lässt sich annähernd bestimmen. Gewöhnlich wurden in den Kapellen zuerst die Gruppen in Angriff genommen und später die Fresken dazu gemalt. Nun wissen wir, dass 1594 und 1599 wegen der Ausmalung der ersten Kapelle (des Sündenfalls), zu der Tabachetti die Figuren geliefert hat, mit einem Maler verhandelt wurde.[3]) Also werden

1) *G. Arienta*. Arte e storia XII. S. 138.

2) Die ältere Guidenlitteratur bezeichnet ausnahmslos Bargnola als den Verfertiger der Gruppe; dagegen findet sich auf dem Halsband des rechts von Herodes stehenden Kriegers der Name des sonst wenig bekannten Michelangelo Rossetti mit der Jahreszahl 1590. Auf den Halsbändern der zwei links von Herodes stehenden Krieger haben sich die Maler der Fresken bezeichnet: Battisto Roveri Pictor Milanēs [illegible] XXXX und Jo. Mauro . Rover . Pictor. Von ihnen stammen außerdem die Fresken in der Kapelle des Einzugs [illegible] an den Außenwänden der ersten Kapelle

1) *Butler*, Ex voto. S. 119ff. — Aus einer ebenda S. 124 abgedruckten Urkunde ersehen wir, dass 1587 ein Oheim unseres Tabachetti für den Abwesenden die Erbschaft seiner Eltern und seiner Schwester antritt. Aus dem Umstande, dass diese jüngst verstorbene Schwester als minorenn bezeichnet wird, folgern wir die oben annähernd bezeichnete Geburtszeit des Künstlers.

2) *Butler*, Ex voto. Vorrede. S. XI.

3) *Bordiga*. Storia e guida del sacro monte di Varallo. Varallo 1830. S. 39.

um 1594 seine Arbeiten beendet gewesen sein. Man braucht sich mit den beiden nichtssagenden Aktfiguren nicht lange aufzuhalten, zumal da die Kapelle unlängst einer gründlichen Restaurirung unterzogen worden ist.

Das große Werk Tabachetti's in Varallo ist die Gruppe der Kreuztragung (Plan 35), die wahrscheinlich sechs bis sieben Jahre später entstanden ist, da 1602 mit dem Maler *Antonio Gandino* wegen der Ausmalung des Hintergrundes ein Kontrakt abgeschlossen wurde.[1]) Tabachetti hat hier nach der allgemeinen Ansicht sein bestes geleistet. Wegen der Mängel der Komposition muss man ein Auge zudrücken, denn es war von vornherein ein Ding der Unmöglichkeit, vierzig lebensgroße Figuren zu einem einheitlichen Bilde zusammenzufassen, wo es für den Beschauer so völlig an einem Standpunkt mangelte, das Ganze zu übersehen. In einem schmalen Gange geht man an der Gruppe entlang und sieht durch die ovalen Öffnungen einer Holzschranke den Figuren aus nächster Nähe ins Gesicht. — Der Zug bewegt sich nach links. Voran schreiten die beiden nackten Schächer, die Hände auf dem Rücken gefesselt, von Kriegsknechten geführt. In der Mitte schleppt sich Christus unter dem Kreuze fort. Vor ihm breitet Veronika mit entsetzter Miene das Schweißtuch aus. Hinter ihm her wandeln die Marien mit Johannes, zwischen die sich ein Soldat mit drohender Miene drängt. Zuschauer und Krieger füllen den übrigen Raum. Geschickt sind hinter den Fußgängern einige Reiter angeordnet. Ähnlich wie in den großen Kapellen *Gaudenzio Ferrari's* sind auf die Wände dichte Scharen von Reisigen und Fußvolk und an das Gewölbe etliche jammernde Engel gemalt. Zur Ikonographie sei erwähnt, dass drei dieser Engel Bilder tragen, auf denen als symbolisch vergleichbare Begebenheiten des alten Bundes das Opfer Isaaks, Josua und Kaleb mit der großen Weintraube und der König Abimelech mit einem Baumstamm auf den Schultern dargestellt sind. — Der Meister dieser Malereien war der unter dem populären Namen des „*Morazzone*" bekannte *Pierfrancesco Mazzucchelli*, einer der namhaften mailändischen Maler jener Zeit mit rascher Hand und wenig Charakter. Auf dem Heiligenberge in Varallo malte er außer der Kapelle der Kreuztragung in den Jahren 1612—1614 die des Ecce homo und der Verurteilung Christi aus. Man muss ihn dort besonders hoch geschätzt haben, denn seiner Kunst wegen brach man 1604 den obenerwähnten mit dem Maler *Gandino* abgeschlossenen Vertrag, und ließ dessen schon begonnene Malereien herunterschlagen. — *Morazzone* scheute sich nicht, eine Menge seiner Gestalten, Reiter und Engel, mit einigen leichten Veränderungen aus der Kapelle der Kreuzigung zu copieren.

Außer den beiden genannten Kapellen schreibt die Tradition, offenbar mit Recht, noch die Kapelle des ersten Traumgesichts des hl. Joseph (Plan Nr. 4) dem Tabachetti zu. Sie enthält nur drei Figuren und keine Fresken. Joseph lehnt fest schlafend mit zurückgesunkenem Haupte in einem Sessel. Von links tritt der Engel an ihn heran, der ihm die Geburt des Heilandes verkündet, während Maria, eine liebliche junge Hausmutter, nichts ahnend von der himmlischen Erscheinung, rechts von ihrem Gatten sitzt, mit einer Spitzenklöppelei beschäftigt. — Da diese Darstellung in den Guiden bis um 1610 noch nicht erwähnt wird, so ist sie offenbar die letzte Arbeit Tabachetti's auf dem sacro monte.

Tabachetti hat das Glück gehabt, dass er an Stätten thätig war, wo — abgesehen von Gaudenzio Ferrari — kein bedeutenderer Plastiker vor dem Forum der Nachwelt mit ihm konkurriren konnte. Sein Verdienst erschien daher den Bewohnern jener Gegenden von jeher im glänzendsten Lichte, und zuguterletzt hat der leicht begeisterte S. Butler, von der lokalen Bewunderung angesteckt, mit enthusiastischen Worten in seinem Buche über den Heiligenberg Tabachetti's Lob verkündet. Überall, wo ihm in Varallo eine Figur gut gefiel, erblickte er in ihr Tabachetti's Meisterhand. Er stellte ihn nicht nur über Gaudenzio, sondern sogar über Michelangelo. Die Kreuztragung schien ihm Vorzüge zu besitzen, deren die Grabkapelle der Medici ermangelte. — Nun — wir wünschen dem verklärten Tabachetti aufrichtig Glück zu seinen Bewunderern, mehr als den letzteren zu ihrem Geschmack.

Tabachetti war ohne Zweifel ein geschickter Plastiker. Seine Maria, die sich über ihr Klöppelkissen beugt, ist ein vortreffliches Stück liebenswürdiger naturalistischer Thonbildnerei, auch der schlafende Joseph ist trotz seiner odiösen Rosshaarperücke anziehend, weil naturwahr. Die vielgerühmte Kreuztragungsgruppe dagegen offenbart gar deutlich die Grenzen von Tabachetti's Begabung. Diesem Gegenstand, der das größte tragische Pathos erheischt, war er nicht gewachsen. Er verfiel hier in ein langweiliges Schematisiren der weiblichen Idealfiguren mit ihren länglichen schmalen Gesichtern und erborgte sich einige Charakterköpfe einfach aus Gaudenzio's Kreuzigung. — Zum großen Künstler fehlte es ihm an einer starken schöpferischen Persönlichkeit; danach aber fragt das große Publikum nicht. Ihm gefiel er, weil er nichts verdarb, in Körper- und Gewandbehandlung korrekt war, und weil ihm jene liebenswürdige Anmut, in allem was er schuf, eigen war, jene Anmut, für die man gerade in Italien so viel Verständnis hat. Darum war er an seinem Platze der rechte Mann.

Nach seinem Weggange erlahmte die Thätigkeit auf dem Heiligenberge in keiner Weise. Gerade damals war dem Unternehmen ein neuer einflussreicher Gönner erwachsen in dem Monsignore Carlo Bescapè, der 1593 den bischöflichen Stuhl von Novara bestiegen hatte. Unlängst war damals in seiner Diöcese ein neuer Heiligen-

1) *Bordiga.* Storia. S. 79.

berg, dem Franziskus geweiht, bei Orta entstanden. Und wenn der Bischof auch seine Fürsorge hauptsächlich diesem jungen Unternehmen widmete, so war er daneben doch so eifrig für das alte Heiligtum in Varallo bemüht, dass man ihm das Hauptverdienst an seiner Vollendung zuschreiben darf. So rasch wie jetzt war hier nie zuvor gearbeitet worden. In den ersten vierzig oder fünfundvierzig Jahren des siebzehnten Jahrhunderts wurden über zwanzig Kapellen vollendet, zu denen die folgenden Jahrhunderte dann nur noch drei weitere hinzugefügt haben.

Einem Schüler Tabachetti's fällt der Löwenanteil an diesen Arbeiten zu. *Giovanni d'Enrico* ist der Name des sonst wenig bekannten Plastikers und Architekten. Er stammte aus dem letzten höchstgelegenen Orte des Sesiathales aus *Alagna*, dessen Bewohner noch einen deutschen Dialekt sprechen eine Thatsache, die unsern meisten Landsleuten unbekannt sein dürfte. Gegen 1605 muss er nach Varallo gekommen sein, da keines seiner dortigen Werke sich mit Sicherheit früher datiren lässt. 1644 ist er in dem Städtchen Montrigone nicht weit von Varallo gestorben.[1]) Außer ihm waren noch zwei seiner Brüder auf dem Heiligenberge als Maler thätig, ein älterer, Melchiorre, und ein entschieden befähigterer jüngerer, Antonio, mit einer familiären Abkürzung Tanzio genannt. Daraus haben dann Nagler und Zani für alle drei einen Familiennamen gemacht, der auch in Meyer's Reisehandbuch zu lesen ist. Giovanni d'Enrico ist der Erbauer der neuen, 1614 begonnenen, Kirche des Heiligenberges, und außerdem hat er die Pläne geliefert für die drei großen Kapellenbauten, die man in dieser Zeit zur Aufnahme der noch fehlenden Passionsgruppen errichtete. Es sind die sogenannten Paläste des Kaiphas, des Herodes und Pilatus, die an der Nordwestseite des Berges um einen viereckigen Platz liegen (Plan 24—34). Bei erheblich größeren Dimensionen halten sie sich doch in den einfachen traditionellen Bauformen der älteren Kapellen. Von dem neun Kapellen umfassenden großen Palast des Pilatus, der 1605 begonnen wurde,[1]) führte man einen Bogengang zu den alten Kapellenbauten des heiligen Grabes hinüber.



Kopf der h. Veronika aus der Kreuztragung von GIOVANNI TABACHETTI. (Varallo: Sacro monte.)

Man muss Giovanni d'Enrico mehr als Plastiker denn als Baumeister beurteilen; doch ist es auch hier nicht leicht, ihm gerecht zu werden, da die ihm zugeschriebenen Gruppen so sehr ungleichwertig sind. Er sah sich bei der Menge der Arbeit genötigt, in ausgedehntem Maße Gehilfen zu beschäftigen, ja späterhin schloss er sogar mit einem derselben, dem *Giacomo Ferro*, einen Vertrag ab, wonach er diesem die Hälfte seines gesamten Lohnes zusicherte. Außerdem handelte es sich in vielen Fällen mehr um eine Ergänzung und Neuaufstellung vorhandenen Materials.

Die frühesten Arbeiten Giovanni's, bei denen man auch am ehesten Eigenhändigkeit annehmen kann, befinden sich im Palazzo di Pilato. Die große Gruppe des Ecce homo, die zwischen 1608 und 1612 entstanden ist,[2]) zeichnet sich in jeder Hinsicht vorteilhaft aus vor seinen späteren Werken. Zunächst ist die Gesamtanordnung gelungener. Ähnlich wie auf dem Fresko Gaudenzio Ferrari's in Sta. Maria delle grazie in Mailand erscheint Pilatus mit dem gefesselten Christus auf einem hohen von Balustradengeländer umgebenen Altar. Unten drängt sich die Schar der Juden, die gleichfalls nach dem Vorbilde Gaudenzio's geschickt im Halbkreis gruppirt ist. In ein paar Einzelfiguren hat Giovanni seinen großen Vorgänger direkt kopirt. Der leonardeske Kahlkopf zu äußerst links, der vollbärtige Greis, der in seiner Nähe steht, und der darauffolgende Zuschauer, der die Arme über der Brust kreuzt, sind nur leicht veränderte Wiederholungen der entsprechenden Figuren in der Kapelle der Kreuzigung. (Als ein Kuriosum sei bemerkt, dass Sam. Butler in der letztgenannten Figur ein Selbstbildnis Tabachetti's erkennen will.) An Tabachetti erinnern die Idealtypen der Weiber und Jünglinge, sowie die Vorliebe für einen halbgeöffneten Mund,

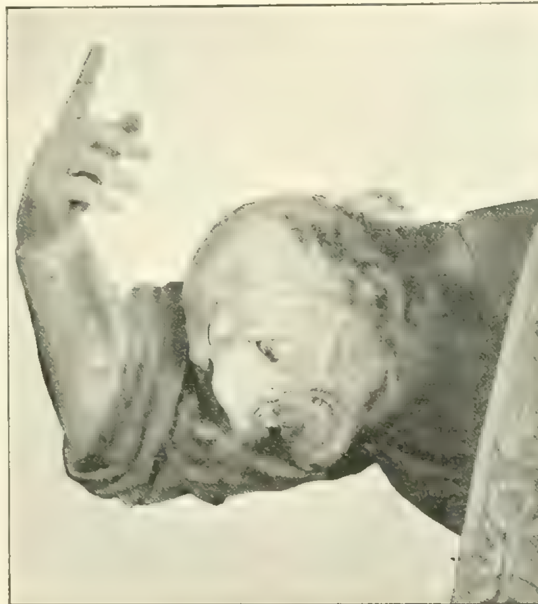
1) Vgl. *F. Tonetti*, Museo storico ed artistico Valsesiano. II. Varallo 1888. S. 48.
P. Galloni, Uomini e fatti celebri della Valsesia. S. 148.
S. Butler, Ex voto. S. 151 ff.

1) *G. Arienta*. Arte e Storia. XIV. (1895.) S 117 ff.

2) 1608 wurde nach einer aus Rom verschriebenen Zeichnung die scala santa erbaut, auf der man zur Kapelle, die im Oberstock der casa di Pilato liegt, hinansteigt. 1612 empfing Morazzone die Zahlung für seine Hintergrundsmalereien.

doch ist Giovanni d'Enrico im allgemeinen frischer und lebhafter im Ausdruck, derber in seiner Körperbildung. Bald nach dem Ecce homo wurden die drei andern Kapellen eingerichtet, die außerdem im Oberstock der casa di Pilato liegen, zuerst die Verurteilung Christi (Plan 34), in den Einzelheiten der Formenbehandlung durchaus dem Ecce homo entsprechend, sodann die erste Begegnung Christi mit Pilatus und die Handwaschung Pilati (Plan 26 und 33). Die beiden letzteren Gruppen fallen gegen das Ecce homo entschieden ab, wahrscheinlich infolge starker Mitwirkung von Schülerhänden. Die Fresken des Hintergrundes malte hier Tanzio d'Enrico.

Bei den folgenden Gruppen wurden in reichlichem Maße ältere Holzfiguren wieder verwendet. Bei der Vorführung des dornengekrönten Christus vor Pilatus (Plan 31) sind, wie wir schon früher bemerkt haben, drei Figuren der von Gaudenzio Ferrari ausgemalten Kapelle der Vorbereitung zur Kreuzigung entnommen. Von den sieben Figuren der Geißelung Christi (Plan 29) sind zwei alt und aus Holz, die übrigen fünf, die Arienta für Arbeiten des Giovanni d'Enrico erklärt, kann ich nur für Werke eines geschickten Schülers halten, da die weiche Behandlung der Falten zu sehr von der des Giovanni abweicht. — In der Kapelle der Gefangennahme Christi auf dem Ölberg (Plan 22) sind gar drei viertel der Gruppe steife alte Holzfiguren, und nur vier Terrakottafiguren, zwei fliehende Apostel rechts und zwei Schergen, entstammen der Werkstatt des Giovanni d'Enrico.


Kopf eines der würfelnden Landsknechte aus der Kreuzigung von Gaudenzio Ferrari. (Varallo: Sacro monte.)

Die übrigen Kapellen, die auf ihn und seine Gehilfen zurückgehen, nenne ich hier in Kürze nach der wahrscheinlichen Zeitfolge ihrer Entstehung.

Die Dornenkrönung (Plan 30) gehört offenbar zu den frühesten und besten Arbeiten des Giovanni d'Enrico.

Die Beweinung Christi (Plan 39), das Gebet im Garten Gethsemane und die schlafenden Apostel (Plan 20, 21). In einer Nische neben der Kapelle des Gebets ist eine knieende Statue des Erzbischofs Carl Borromeo im roten Kardinalsgewand aufgestellt, weil der Heilige der früheren Kapelle dieses Gegenstandes seine besondere Verehrung bezeugt haben soll. Die Heilung des Gichtbrüchigen (Plan 14) ist dadurch in ihrer Entstehungszeit bestimmt, dass 1622 der Maler des Hintergrundes (*Cristoforo Martinolo* genannt *Rocca*) seinen Arbeitskontrakt unterzeichnete.[1] — Christus vor Herodes (Plan 27). Eine sehr umfangreiche Gruppe von fünfunddreißig Statuen, nach Bordiga[2]) gegen 1638 beendet. Die Wandmalereien des Tanzio, architektonische Perspektiven mit Scharen von Zuschauern, sind zwar an sich betrachtet keine großen Meisterwerke, schließen sich aber recht gut an die Skulpturen an. Christus vor Kaiphas (Plan 24). Die dreiunddreißig Figuren sind sehr ungleichen Wertes, am besten der derbe lebhafte Kaiphas, der von seinem Throne an einen Tisch getreten ist und mit drohend erhobener Rechten auf Christus einredet. Als Urheber der Fresken hat sich an der rechten Wand *Cristoforo Martinolo Rocca* bezeichnet mit dem Datum 1642. — In einer Nische neben dieser Kapelle sieht man die Statue des Petrus, der bei dem dritten Hahnenschrei seines Verrates an Christo inne wird (Plan 25). — Christus wird von Herodes kommend dem Pilatus zurückgebracht (Plan 28). Die Gruppe ist eine der letzten, die noch zu Lebzeiten des Giovanni d'Enrico vollendet wurden. Die Malereien, nach den alten Guiden (Fassola und Torrotti) von Tanzio und Morazzone begonnen, wurden erst viel später von den Architekturmalern *Grandi* und von *Pietro Gianoli*, vollendet. Letzterer hat sich links vorn mit einem Zettel in der Hand, auf dem sein Name und die Jahreszahl 1679 steht, abgemalt. — Den Beschluss der auf Giovanni d'Enrico zurückzuführenden Werke machen die beiden Kapellen, die neben der Kreuzigung Gaudenzio Ferrari's auf dem Kalvarienberge stehen. Die Nachbarschaft war gefährlich, und leider zeigte sich Giovanni d'Enrico gerade hier von seinen schwachen Seiten. In der großen Kapelle der Anheftung Christi auf das Kreuz (Plan 36) suchte er durch die Masse zu wirken, verfehlte aber eben dadurch von vornherein jede künstlerische Wirkung. Es ist ein Getümmel von siebzig Thonfiguren, aber keine Gruppe mehr, dazu sind die einzelnen Gestalten offenbar meist Gehilfenwerk und recht oberflächlich behandelt. Vergebens suchen wir nach einer jener keck naturalistischen Gestalten, wie sie Giovanni d'Enrico zuweilen geglückt sind, dagegen begegnen uns wieder mehrfache Reminiscenzen an Gaudenzio Ferrari. Die schon von Tabachetti verwendeten Charakterköpfe des krummnasigen Schergen

1) *Bordiga,* Storia e guida. S. 52.
2) Ebenda. S. 67.

und des Kropfmenschen, ferner einzelne Waffenstücke, Helme, Schwerter, Schilde. — Giovanni d'Enrico hat die Vollendung dieser Arbeiten nicht mehr erlebt. — Auch in der Gruppe der Kreuzabnahme (Plan 38) ist das meiste minderwerdige Werkstattarbeit, nur eine Gestalt, ein altes Bäuerlein, links vom Beschauer, das in der rechten Hand Hammer und Zange hält, und mit der linken den breitkrempigen Hut lüftet, um nach dem Kreuze hinaufzuschauen, fällt vorteilhaft auf. Es ist wohl die gelungenste, frischeste Arbeit des Giovanni d'Enrico, dem sie Butler ohne Grund abspricht, um sie seinem verehrten Tabachetti zuzuschreiben. — Die Hintergründe sind in beiden Fällen von dem Mailänder *Melchiorre Gilardini* gemalt.

An der Kapelle des heiligen Grabes sind Werke des Giovanni d'Enrico, die Statue des Begründers des Berges, Bernardino Caimi, die an der Außenwand in einer Nische steht, und des hl. Carl Borromeo, der in einer kleinen Kapelle neben der Grabkirche kniet.

Mit der Thätigkeit des Giovanni d'Enrico ist die Anlage des Heiligenberges im wesentlichen beendet. Eine noch zu seiner Zeit begonnene Kapelle, die der Transfiguration, die auf dem höchsten Punkte des Berges gegelegen ist (Plan 16), wurde einige Jahrzehnte später vollendet. Dazu kam dann im achtzehnten Jahrhundert die Gruppe des Christus vor Hannas (Plan 23), ein recht schwaches Rokokomachwerk, und schließlich als die schwächste aller Gruppen im neunzehnten Jahrhundert die Grablegung, 1826 von einem gewissen *Luigi Marchesi* vollendet (Plan 40).

Die kunstgeschichtliche Bedeutung des Heiligenberges von Varallo und aller der nach seinem Muster geschaffenen Anlagen liegt in einer regen Entwickelung der bemalten Thonplastik. Der Meister, von dem diese Kunstbewegung hier in den lombardisch-piemontesischen Gebirgsländern ausging, war Gaudenzio Ferrari. Woher aber hatte der Maler Gaudenzio die Anregung zu dieser Art von Bildnerei bekommen? — Die klassische Stätte dafür war in Italien die steinarme Emilia mit den Städten wie Modena und Bologna und mit Künstlern wie Guido Mazzoni und Begarelli. Hier zuerst sah man in den Kirchen jene derbrealistischen buntfarbigen Freigruppen von gemäldeartiger Wirkung. Dass Gaudenzio Ferrari die Werke der umbrischen Schule in ihrer Heimat kennen gelernt habe, halten wir für sehr wahrscheinlich, und der Weg nach Umbrien führte ihn durch die Emilia. Einer gründlichen technischen Schulung bedurfte es hier ja weniger als bei der Stein- oder Bronzeplastik. — Ein anderes vereinzeltes, aber bekanntes Beispiel desselben Einflusses der modeneser Thonplastik haben wir in Mailand in der schönen Gruppe der Pietà in San Satiro, die man auf das Zeugnis Lomazzo's hin dem *Caradosso* zuschreibt. — Es ist wahr, nach Gaudenzio Ferrari hat sich kein Künstler von demselben Range wieder in den Thongruppen der sacri monti bethätigt. Dem ist es auch zuzuschreiben, dass es die Kunstwissenschaft für nicht der Mühe wert erachtet hat, sich mit ihnen abzugeben. Dennoch aber gab es in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts, als die populäre Bewegung für die sacra monti am lebhaftesten war, dort eine Reihe tüchtiger Plastiker zweiten Ranges, *Tabachetti*, *Giovanni d'Enrico* in Varallo und Crea, *Dionigio Bussola* in Orta und *Francesco Silva* in Varese, deren Namen es immerhin wert sind, der Vergessenheit entrissen zu werden. Später, im achtzehnten Jahrhundert, war die ganze Bewegung der Heiligenberge wieder erstorben und mit ihr jene Nachblüte der farbigen Terrakottaplastik.

WIE MAN SKULPTUREN AUFNEHMEN SOLL.

VON *HEINRICH WÖLFFLIN.*

II.



ICH habe in einem ersten Artikel einige bekannte Stücke der italienischen Renaissance besprochen[1]), mit der Absicht, das Bewusstsein dafür wieder zu schärfen, dass eine alte Figur nicht von jeder beliebigen Seite her angesehen werden darf, dass sie vielmehr ihre bestimmte Ansicht hat, und dass nur eine sträfliche Sorglosigkeit ihr diese künstlerisch gewollte Ansicht vorenthalten wird, sobald es gilt, eine Abbildung herzustellen. Leider ist diese Sorglosigkeit so allgemein, dass man nur in seltenen Fällen befriedigende Aufnahmen von Skulpturen finden wird: fast immer weicht man der normalen Frontansicht aus und glaubt der Figur den größten Gefallen zu thun, wenn man ihr einen „malerischen Reiz“ giebt d. h. den Standpunkt etwas seitlich nimmt. Wenige wissen, dass dadurch in den meisten Fällen der beste Wert verloren geht. Man zerstört die Silhouette, auf die der Künstler sich eingerichtet hat und das heisst nicht nur, dass die Linien aus der Harmonie gebracht sind, nein, dass heisst viel mehr: die große künstlerische Arbeit bestand gerade darin, in einer Fläche den ganzen plastischen Inhalt auszubreiten und das, was in der Natur durch einzelne successive Wahrnehmungen aufgefasst werden muss, dem Auge auf einmal, zu leichter müheloser Perception gesammelt vorzustellen. Damit soll nicht gesagt

1) Vgl. Zeitschr. f. bild. Kunst 1896, Juliheft.

sein, dass eine Figur nicht auch gute seitliche Ansichten haben könne. Die Skulptur hat sich in der That so entwickelt, dass sie von dem ein- oder zweiseitigen Flächenstil zur vielseitigen Komposition (mit Wendungen und Drehungen) fortgeschritten ist; allein eine erschöpfende Hauptansicht muss immer vorhanden sein, wenn man nicht endlos unruhig um die Figur herumgetrieben werden soll. (Vgl. Hildebrand, Das Problem der Form, Kap. 5). Ist das Auge einmal sensibel geworden für die Unterschiede des klaren und unklaren Sehens, so ist es eine große Pein, moderne Buchillustrationen und Anschauungswerke durchzugehen, indem man auf Schritt und Tritt sagen muss: aber warum denn diese unglückselige schiefe Ansicht? Das Bein ist ja widerwärtig überschnitten! Die Armbewegung ist unverständlich und der Umriss im ganzen so zerrissen wie nur möglich! Angesichts der Originale aber wird man finden, dass es ein besonderer Genuss ist, von den minderwertigen Ansichten zu den vollkommenen überzugehen, und man wird nicht müde, das Experiment wiederholend, aus den unzulänglichen Erscheinungsweisen das gereinigte Bild hervorgehen zu lassen, das ruhig und klar dasteht und im wahren Sinne als eine Befreiung empfunden wird. Das ist eine Freude, die die Malerei uns nicht geben kann.



Abb. 1. Apollo vom Belvedere. Photographie Alinari. (Unrichtige Aufnahme.)



Abb. 2. Apollo vom Belvedere. Nach dem Stich von Marc Anton Raimondi.

Wenn nun schon in den neueren Jahrhunderten das Auge disciplinlos herumirrt, und die feinen Kunstwerke der Renaissance ganz willkürlich behandelt werden, wie viel mehr wird das der Fall sein in der antiken Kunst, bei Figuren, wo fast immer die originale Basis fehlt, wo spätere Ergänzungen den ursprünglichen Gedanken verdunkeln und eine falsche Museumsaufstellung den Beschauer noch vollends aus der Richtung bringt! Bei den Gipsen deutscher Universitätssammlungen mögen diese Fehler mehr oder weniger ausgeglichen sein; zu Gunsten des italienreisenden Publikums und aller derer, die photographiren und Photographieen kaufen, sollen indessen hier ein paar Fälle notirt werden, die für die Verfahrenheit des plastischen Sinnes in unseren Tagen charakteristisch sind.

Wer wird es glauben? Ein Hauptstück aller Skulptur ein Werk vom Ruhm des belvederischen Apolls — es, ist im Vatikan so aufgestellt, dass man sich hart an die Wand drücken muss, um des originalen Anblickes teilhaftig zu werden, und alle modernen Photographieen bis hinauf zu der Lichtdrucktafel in den „Antiken Denkmälern“ von Brunn-Bruckmann geben die Figur in einer falschen, unleidlichen Art (s. Abb. 1). Der ausgestreckte Arm mit dem Mantel gehört in die Wandfläche, parallel

zum Beschauer; der Kopf stellt sich darauf ins reine Profil und die Füße schließen sich für das Auge zusammen. Meines Wissens ist der Apoll ein einziges Mal seit seiner Auferstehung so aufgenommen worden, noch zu Zeiten Raffael's, in einem Stich des Marc Anton (s. Abb. 2). Die Differenz der zwei Bilder ist gewiss keine gleichgültige. Mit einem Male gewinnt der Torso eine ungeahnte Mächtigkeit, Vertikale und Horizontale, Brust und Arm setzen sich in schärferem Kontrast gegeneinander ab, und die schlaffen Umrisse der ersten Ansicht werden plötzlich in jeder Partikel voll Leben und Energie. Durch das Zusammentreten der Beinlinien gewinnt die Figur erst Sicherheit und Ruhe,[1]) ohne an Schnellkraft zu verlieren. Und der ausgestreckte Arm wird überhaupt erst erträglich, wenn er dem Beschauer nicht schräg entgegenkommt, sondern der Wandfläche sich einordnet. Für jeden andern Anblick erscheint die Gestalt unsicher, brüchig, beunruhigend.[2])

In der Rotunde des Vatikans steht die barberinische Hera. Ihr gegenüber zu lehrreichem Vergleich die andere, ältere Hera,[1]) die dem Alkamenes zugeschrieben worden ist. Beide Figuren, Repräsentanten zweier Jahrhunderte, haben Standbein und Spielbein; die eine, flächenhaft entwickelt wie eine Mauer, lässt keinen Augenblick zweifeln, wo ihre Frontansicht zu suchen ist, die jüngere dagegen, die mehr Wendung hat, lässt den Beschauer nicht ohne weiteres zur Ruhe kommen, man ist genötigt, dem Spielbein nachzugehen und verlässt damit die Frontfläche, die das (moderne) Postament angiebt.


Abb. 3 Kapitolinische Venus.
Photogr. Alinari.


Abb. 4. Mediceische Venus
Photogr. Brogi.


Abb. 5. Venus Kallipygos.
Photogr. Brogi. (Unrichtige Aufnahme.)

Das ist nicht der Fehler der Figur, sondern der Fehler der Aufstellung. Sobald man sich das Spielbein für den Blick aufgeklärt hat, d. h. sobald man etwas seitlich Stellung genommen hat, bemerkt man, dass nun die Figur im ganzen sich ordnet und ohne eine weitere Be-

1) Marc Anton ist etwas zu weit nach links vom Beschauer aus ausgewichen. Der linke Fuß wird zu stark überschnitten, was der Deutlichkeit der Bewegung schadet.

2) Offenbar verdankt der Stich des Marc Anton einen Teil seiner Wirkung dem Umstand, dass die Bodenfläche verschwindet. Hier kann leider die Photographie nicht konkurriren, indem eine Ansicht von unten die Proportionen fürchterlich entstellen würde. Es ist das eine der prinzipiellen Beschränkungen, die die Zeichnung der Photographie gegenüber immer wieder begehrenswert erscheinen lässt.

1) Nach anderer Deutung Demeter.

wegung zu fordern, trotz dem Drehungsmotiv, vollkommen befriedigend und in allen Teilen klar sich ausbreitet. Selbstverständlich müsste sie so aufgestellt sein, dass nicht erst der Beschauer die Ansicht sich suchen muss, sondern dass schon im Postament die Frontansicht accentuirt ist. Im Thermenmuseum in Rom findet sich übrigens eine Wiederholung, wo die alte Plinthe erhalten ist und unsere Auffassung über die Orientirung der Figur bestätigt wird.[1])

Die kapitolinische Venus ist drehbar aufgestellt. Wer hätte die arme Frau in ihrer Nische nicht schon sich umdrehen lassen? Und gewiss, man hat ein Recht, die einzelnen Ansichten alle durchzukosten. Aber man soll dann auch den Fixpunkt kennen, auf den die Figur für eine Abbildung jedenfalls einzustellen ist. Und da schwanken nun die Photographen wieder herum, der eine meint, rechts wäre es schöner, der andere links, während man doch gar keine Wahl hat: die Basis sagt ganz kategorisch, wie der Körper gesehen werden soll. (Abb. 3.)[2]) Nichts ist lehrreicher als eine Anzahl von wenig divergirenden Aufnahmen nebeneinanderzusehen. Man macht sich da erst recht klar (was für die Malerei von größter Wichtigkeit ist), wie eine und dieselbe Bewegung Bilder von ganz verschiedenem Ausdruckswert liefern kann, wie eine minimale Änderung im Ansichtswinkel alle Kraft der Linie lähmen oder das Motiv überhaupt als ein anderes erscheinen lassen kann. Die mediceische Venus (Abb. 4) ist unendlich viel feiner bewegt als die kapitolinische — das Zusammendrücken der Oberschenkel hier ist eine (sinnliche) Vergröberung des Motivs —, die ganze Eigentümlichkeit der Beinhaltung, die wundervolle Delikatesse der Bewegung geht aber sofort verloren, wenn man von der genauen Frontansicht abweicht. Das Schwebende verschwindet und das rechte Bein — der wesentliche Träger des Ausdrucks — bekommt etwas Geknicktes, Schleppendes.

Das alles sind verhältnismäßig einfache Probleme. Wie aber, wenn eine Figur nun stark sich dreht, wenn sie, um einen frappanten Fall zu nehmen, wie die Venus Kallipygos in Neapel (Abb. 5) sich selbst über den Rücken hinabsieht? Ich gestehe, dass in der That alle Photographieen, die mir davon zu Gesicht kamen, einen unbefriedigenden Eindruck machten. Ist die Figur von vorn aufgenommen, so wünscht man doch auch etwas von dem Zielpunkt ihrer Blicke zu sehen, und ist sie von hinten aufgenommen, so erscheint die Ansicht doch gar zu zufällig und nebensächlich. Und trotzdem ist es eine künstlerisch ernsthaft durchgeführte Komposition: die Frau ist eben weder auf die Ansicht von vorn noch auf die Ansicht von hinten berechnet, sondern hier liegt die Front seitlich. Nimmt man diesen Standpunkt, so entwickelt sich die Figur außerordentlich schön. Der Künstler sagt es auch dem Beschauer deutlich genug, wo er hinstehen solle: Nicht umsonst sind die Gewandmassen in der Hauptrichtung wandartig zu einer Grundfläche gesammelt. So wie diese Venus jetzt aufgestellt ist, leitet sie den Beschauer notwendig irre. Sie gehört mit ihrer linken Seite an eine Wand bezw. in eine Nische.

Daneben kommen nun freilich Fälle vor, wo beim besten Willen eine geschlossene Ansicht nicht zu finden ist. Der farnesische Stier im Neapeler Museum ist ein monströses Beispiel von Geschmacksverirrung im Altertum. Aber auch abgesehen von solchen Auswüchsen einer dekadirenden Kunst ist das Gesetz der flächenhaften Plastik nicht überall verstanden worden. Neben den späten giebt es ganz frühe Sachen, wo einzelne Brutalitäten vorkommen. Ja selbst eine Figur wie der Schaber Lysipps wird sich nie rein auflösen lassen. Nimmt man die Beine ausdrucksvoll, wie sie sich in der Vorderansicht präsentiren, so kommt der Arm uns direkt entgegen, wirkt also nicht nur durch die starke Verkürzung unklar, sondern ist überhaupt, da er gewissermaßen über den Bühnenraum hinausgreift, unangenehm aggressiv. Tritt man zur Seite, so entwickelt sich der Arm befriedigend, aber die Beine verlieren. Die Statue setzt sich also aus zwei Ansichten zusammen, und das ist ein Mangel, der nicht ganz abzuleugnen sein wird. Ein bekanntes Beispiel weiterhin ist der dornausziehende Knabe, wo man sich auch lange besinnt, wie er eigentlich gesehen werden wolle und schließlich doch zu keinem rechten Resultat kommt. Die künstlerische Auffassung Marc Anton's, dem wir einen Stich nach der Figur verdanken, hat sich auch hier wie beim Apoll erst bei einem ganz flächenhaften Bild beruhigt. Er nimmt den Knaben vollkommen von seiner rechten Seite, wobei man denn die Fußsohle und die ganze Operation gut sieht, aber wichtige Teile wie das Gesicht verliert, so dass man doch zweifeln muss, ob damit das Richtige getroffen sei.

Es wäre nun eine besonders interessante Untersuchung, die Orte zu fixiren, wo solche Licenzen geduldet werden: der Dornauszieher wie der Schaber sind Produkte der peloponnesischen Kunst, in der attischen Kunst wird man Anstößigkeiten der Art nicht finden. Indessen ginge es weit über die Absicht dieses Aufsatzes hinaus, auf solche Fragestellungen einzugehen. Bevor die wenigen Figuren aufgesucht werden, die einer reinen Bildanschauung widerstehen, möge man erst einmal den vielen sich zuwenden, die nach flächenhafter Auffassung schreien und denen ihr Recht noch nicht geworden ist.

1. Wenn die barberinische Hera trotz falscher Aufstellung meist annähernd richtig photographirt wurde, so liegt das an dem zufälligen Umstand, dass man ihr direkt von vorn nicht beikommen kann: es steht eine Schale im Wege.

2) Eine besonders unglückliche Aufnahme in Brunn-Bruckmann's „Antiken Denkmälern“.

DIE BAUKUNST FRANKREICHS.

MIT ABBILDUNGEN.



IE französische Baukunst wird in ihrem Einfluss auf die Entwickelung der modernen Architektur in steigendem Maße anerkannt. Klassische und mittelalterliche Architektur, italienische und deutsche Renaissance sind von unseren Architekten durchprobirt. Jetzt beginnt man die zwar schon benutzten, aber noch nicht erschöpften Quellen der französischen Architektur auszubeuten. Und wer die französischen Provinzen bereist hat, der kennt die Menge köstlicher, origineller Bauten, die hier weit zahlreicher als Bilder und Skulpturen anzutreffen sind, der weiß, welche Fülle dankbarer Motive hier noch der Verwertung harrt. Frankreich darf sich in baulicher Hinsicht wohl mit Italien messen, nicht nur in der Zahl wichtiger Werke, auch in der Bedeutung derselben für die allgemeine Entwickelung der Baukunst diesseits der Alpen. Die romanischen Kirchen Südfrankreichs, die Gotik in allen Stadien ihrer Entwicklung, bis zu gewissem Grade die aufblühende Renaissance, vor allem die Baustile aus der Zeit Ludwigs XIV. und seiner Nachfolger haben weithin gewirkt und wirken auch heute, in unserem Jahrhundert des Eklekticismus, von neuem.

In Frankreich werden die alten Baudenkmale auf das Sorgsamste gepflegt, auf das Verständigste restaurirt, in zahlreichen Publikationen veröffentlicht. Freilich bleibt die Mehrzahl dieser Veröffentlichungen wie der Originale in Deutschland fast unzugänglich, da immer Italien die Kräfte und Interessen in erster Linie in Anspruch nimmt, und die Prachtwerke über französische Architektur, besonders über einzelne Baudenkmale, durch ihren Preis meist abschreckend auf die deutsche Kaufkraft wirken. Nun legt uns *Cornelius Gurlitt* eine vorzügliche zusammenfassende Publikation in seiner „Baukunst Frankreichs“ [1]) vor, die bisher bei uns leider fehlte. [2]) Dieselbe bringt in prachtvollen Lichtdrucken nach Originalaufnahmen Ansichten der wichtigsten Bauten Frankreichs, nicht nur der bekannten und oft publizirten, sondern auch der weniger beachteten. Während die Mehrzahl der französischen Werke Lithographieen oder Kupferstiche geben, wird hier durch den Lichtdruck das Original selbst vor Augen gestellt.

Das ist für den modernen Architekten von höchster Wichtigkeit. Frühere Zeiten suchten in den alten Vorbildern vor allem das Typische, die Regel, die Normalform. Die Wiedergabe durch den Stich führte dazu, die Bauten rekonstruirt, in ihrem Grundschema, zu reproduziren. Die Zufälligkeiten, die durch An- und Umbau, durch spätere Ergänzung hinzugekommen, pflegte der Architekt im Kupferstich meist auszumerzen.

Heute suchen wir aber nicht mehr so sehr das Typische, Normale, als das Persönliche und Originelle, die überraschenden Einfälle und originellen Lösungen älterer Vorbilder zu erfassen und auszunutzen. Die Grammatik der Stillehre beherrscht der moderne Künstler, in seinen Bauten aber will er nicht Beispiele aus der Stillehre, sondern freie Varianten über das Thema, eigenartige, malerische Bauten geben. Nur selten noch bindet er sich streng an einen Stil, geschweige denn an die vielbenutzten Haupttypen desselben. Freie Veränderung der Grundformen, Mischung verwandter oder nur formal korrespondirender Stile ist beliebt. Nicht Stilgeschichte, sondern persönlicher Geschmack giebt heute die Gesetze des Schaffens.

Zudem macht unsere neuere Architektur den Wandel der künstlerischen Empfindung mit, der sich in der Malerei in der Folge „Carton, Historienbild, Stimmungsbild“ ausdrückt. Schinkel komponirte auf dem Reißbrett in sauberen Linien, die Neueren suchten die große plastische Form, die Modernen erstreben in der Architektur malerische Haltung, formale und farbige Stimmung. Das nun kam in den bisherigen Publikationen kaum zum Ausdruck. [1])

1) C. Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs. 200 Tafeln. Gr. Fol. 8 Liefgen. à 25 Mk. Dresden, 1896, Gilbers (J. Bleyl).

2) Lübke's „Geschichte der Renaissance in Frankreich“ verfolgt andere Ziele.

1) Vgl. aber die malerischen Radirungen bei L. Palustre. La renaissance en France. Paris 1879 ff.

Die photomechanischen Verfahren aber reproduziren auch den malerischen Eindruck des Gebäudes, seine Licht- und Schattenwirkung, die malerische Gruppirung der Details, die Zufälligkeiten und kleinen Abweichungen mit vollkommener Treue. Insofern ist also Gurlitt's Werk auch für den eine willkommene Ergänzung, dem die älteren französischen Publikationen zur Verfügung stehen.

Gurlitt bringt alle Stilperioden, von den Resten der Römerzeit bis zum Empire. Aber er wendet naturgemäß seine Aufmerksamkeit besonders denjenigen Perioden zu, die früher meist zu kurz kamen, jetzt aber dem Architekten wertvoll sind, z. B. den Übergangsbauten von der Spätgotik zur Renaissance. Wir lieben heute diesen reizenden Mischstil, der das Formengerüst der Renaissance allmählich aufnimmt, aber gotisch ornamentirt, der andererseits an gotische Konstruktionen Renaissanceornamente fügt oder dieselben renaissancemäßig umstilisirt, der vor allem in den Proportionen noch ganz frei gestaltet, weniger korrekt als malerisch frei verfährt. Im Kirchenbau und Profanbau wird er heute bei uns immer mehr beliebt.

Die älteren französischen Publikationen bringen nur weniges darüber. Sauvageot, Berty, César Daly u. a. m. geben Einzelnes derart, Rouyer nichts, am meisten noch Petit (Châteaux de la Loire, Paris 1861), dessen Lithographieen aber modernen Ansprüchen in keiner Weise genügen, und Léon Palustre in dem obengenannten Prachtwerk, das aber nur wenigen zugänglich sein dürfte, überdies unvollständig ist.

Als Beispiel für diese interessante Periode, die außerordentlich lange nachwirkt, geben wir nach Gurlitt's Aufnahme hier den Südturm der Kathedrale St. Gatien zu Tours (Abb. 1). Die Fassade dieser im 12. Jahrhundert begonnenen Kathedrale wird im 15. Jahrhundert ausgebaut, 1507 der nördliche und 1547 der südliche Glockenturm vollendet. Berty (Renaissance en France, Paris 1864) giebt eine genaue Aufnahme, Schnitt und Details dieses originellen, vielfach an Schloss Chambord gemahnenden Baues, der aus dem quadratischen Grundriss zum reichgegliederten Achteck übergeht. Eine ziemlich schlanke Steinkuppel trägt dann die achtseitige, mit flacher Kuppel gedeckte Laterne. Bei aller Gedrungenheit ist der Aufbau leicht und von feinster Silhouette, reich an eigenartigen Details, Reminiscenzen an ältere Stile und naiven Renaissanceformen.

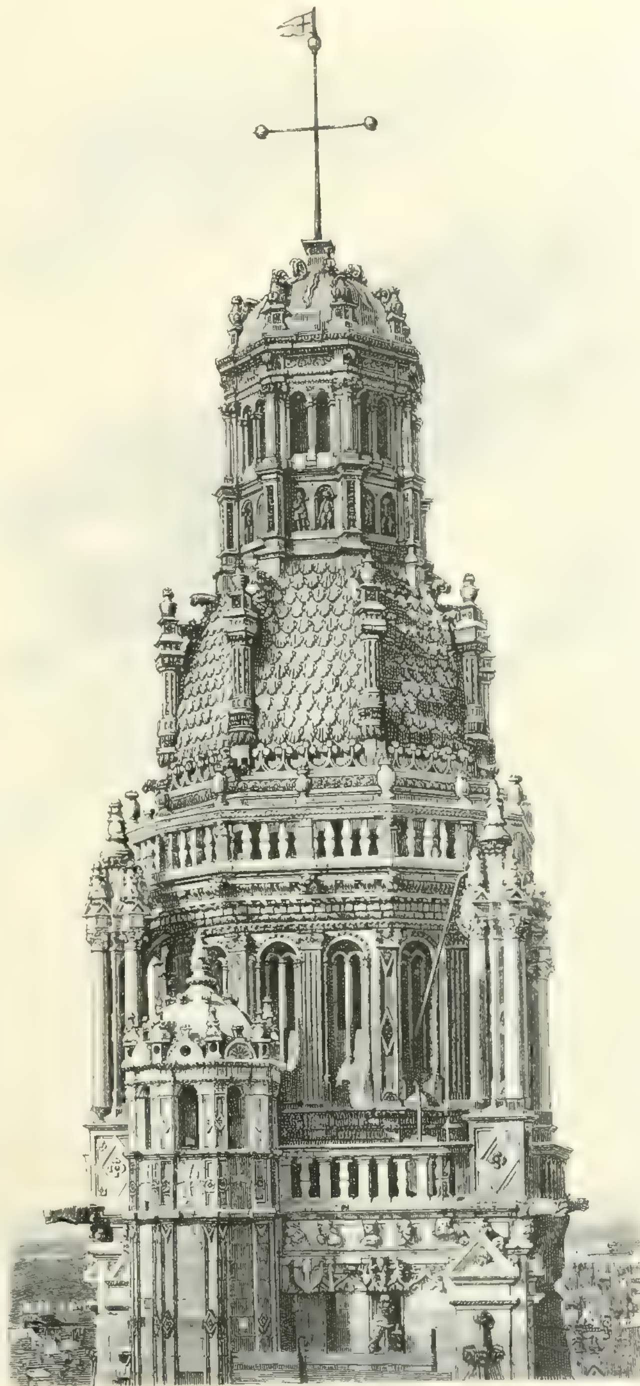


Abb. 1. Südlicher Turm der Kathedrale St. Gatien in Tours. (Aus Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs. 200 Tafeln, Dresden 1896, Gilbers.)

Ein reizendes Beispiel des Profanbaues bietet sich uns im Hôtel Gouin zu Tours (Abb. 2). In unbefangenster Weise mischen sich hier mit der Formenwelt der Frührenaissance gotische Motive. Höchst originell ist zur Linken der gotisirende Pfeiler mit seinem Kompositkapitell, und dem etwas unvermittelt darüber gestellten gotischen Baldachin, der wiederum von Renaissancesäulchen flankirt wird. Wunderlich wirkt dazwischen die an Florentiner Frührenaissance gemahnende Statuenbasis. Von außerordentlicher Schönheit ist das zarte Pflanzenornament, das den Bau überspinnt, sehr wirkungsvoll der vortretende Portalbau, dessen Giebel in seinen Renaissanceformen gelungen

kontrastirt mit den gotisirenden Giebeln der Dachgeschossfenster. Heiter, launig und graziös ist die kleine Fassade, allerdings dem strengen Stilisten ein Schrecken, dem nicht

Noch reingotische Formen zeigt die reizende kleine Fassade an der Place du grand marché 56 (s. die Abb. 3), die auch wieder der hübschen Hauptstadt der Touraine



Abb. 2. Hotel Gouin in Tours. (Aus C. Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs.)

schulmeisternden Betrachter aber erfreulich, weil der persönliche Geschmack des Architekten hier das Verschiedenartigste zu einer gewissen Einheit verschmolzen hat.

angehört. Eingekeilt in geschmacklose moderne Bauten, wirkt sie durch ihre malerischen Baldachinnischen, ihre tiefen, reichumrahmten Fenster, durch die kräftigen Ver-

hältnisse und die energische, maßvoll verteilte Ornamentik. Die kleine Fassade ist außerordentlich lehrreich, trotz vieler Willkür, anziehend durch die feinfühlige Entwicklung der dekorativen Gliederung aus dem Portal heraus.

Ein origineller Renaissanceumbau findet sich in der alten romanischen Kirche Notre Dame-des-Doms zu Avignon (s. die Abb. 4), wo der etwas nüchterne schwerfällige Bau durch Vorsetzen der Renaissancepfeiler und Bogen, sowie durch die Durchführung des sehr originell ausgebildeten Laufganges bereichert ist.

Selbstverständlich beschränkt sich das groß angelegte Werk keineswegs auf die in den vorstehenden Beispielen geschilderte Epoche französischer Baukunst. Bringt Gurlitt doch aus der klassischen gallo-römischen Kunst Beispiele, wie die Reste des römischen Theaters zu Besançon, aus dem Mittelalter romanische Kathedralen wie St. Pierre zu Angoulême (besonders eine vorzügliche Aufnahme des Innern), St. Saturnin zu Toulouse, gotische Kirchen, wie St. Julien zu Tours, die Kathedrale von Orléans, ein vortreffliches Interieur von Notre-Dame zu Mantes, den konstruktiv interessanten Chor der Kathedrale zu Coutances. Ferner mittelalterliche und spätere Profanbauten, den Glockenturm von Bordeaux, Renaissancepaläste, wie das Palais Granvelle zu Besançon, und Kirchen dieser Epoche wie den berühmten Chor von St. Pierre zu Caen. Selbstverständlich sind auch die späteren Stile bis zum Empire hinreichend berücksichtigt, wie das von C. Gurlitt, der gerade auf diesem Gebiete so fleißig gearbeitet, zu erwarten war.

Neben den photographischen Aufnahmen nach der Natur sind auch einzelne gute Federzeichnungen nach Privathäusern (Hôtel Chambellan, Dijon u. a.) aufgenommen. Des weiteren sind ältere französische Aufnahmen da eingeschoben, wo das historische Interesse neben dem künstlerischen es wünschenswert machte, z. B. von J. Andr. Du Cerceau, Jean Bérain, G. M. Oppenord, Delafosse. Neben größeren Ansichten finden wir wertvolle Details, Portale, wie das durch seinen ornamentalen Aufbau bemerkenswerte gotische Portal von St. Seurin zu Bordeaux, interessant auch im Vergleiche mit dem charakteristisch normannischen Portal von St. Pierre zu Lisieux. Dann den pikanten Kreuzgang des Klosters vom Mont St. Michel, das reiche Chorgestühl von Notre-Dame de Brou zu Bourg, elegante Kapellenschranken aus dem Justizpalast zu Dijon, einen Brunnenentwurf von G. M. Oppenord. Auch ein Farbendruck ist beigegeben, eine leicht getuschte Federzeichnung einer Decke von Daniel Marot, die in ihrer Materialwirkung vorzüglich reproduzirt ist.

Um aus der Überfülle der französischen Architektur eine solche Auswahl zu treffen, dazu gehörte ein Pfadfinder, der die Bedürfnisse des Architekten kennt und den Blick des Historikers hat, um Bleibendes vom Unwesentlichen, Geschmackvolles vom Trivialen auszuscheiden.

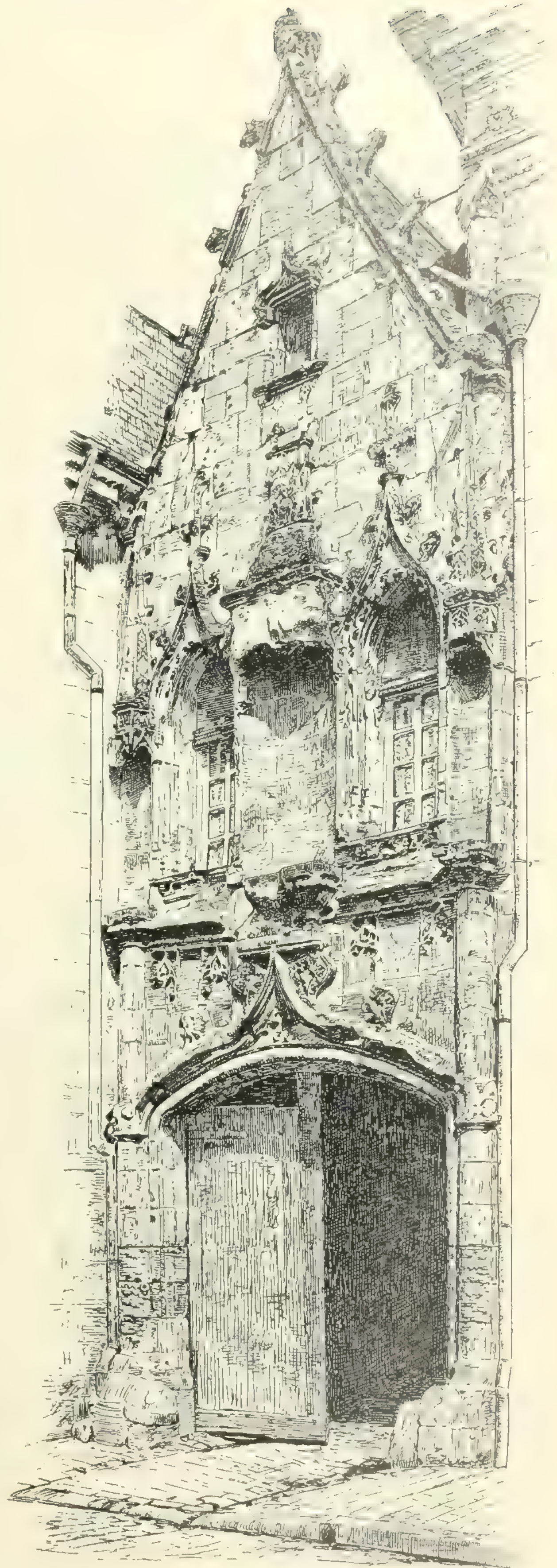


Abb. 3. Haus in Tours. Aus C. Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs.



Abb. 1. Notre Dame-des-Doms in Avignon. (Aus C. Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs.)

Gurlitt hat aber auch in der Regel das rein bildmäßig Interessante vermieden, hat geschickt den Punkt zu finden gewusst, wo der Apparat in anziehendem Bilde lehrreiches Material festhält.

Offenbar war Gurlitt bestrebt, nicht nur längst Bekanntes wiederum zu bringen. Aber auch wo er Bekanntes bringt, wie beim Chor von St. Pierre zu Caen etc., da hat er so gute, scharf durchgezeichnete Aufnahmen erzielt, dass man seine Freude daran haben kann. Dass er nicht einseitig vorgeht, zeigt sich darin,

wie er neben dem erwähnten, beliebten Chor von St. Pierre auch die selten aufgenommene Gesamtansicht mit ihrem für die Normandie charakteristischen Hauptturme bringt.

Hoffentlich geben uns die nächsten Lieferungen auch Ansichten von St. Denis, von St. Eustache u. a. späteren Pariser Kirchen, sowie der heute so viel benutzten romanischen Bauten Südfrankreichs. Wir werden darüber s. Z. berichten. Hoffen wir auch, dass der für den Schlussband in Aussicht gestellte Text von C. Gurlitt neben Notizen über so manchen, sonst selten erwähnten Bau vor allem Grundrisse bringt, die bei der Betrachtung der ersten Lieferungen zuweilen schmerzlich entbehrt werden.

Jedenfalls lässt sich so viel konstatiren, dass das Unternehmen in guten Händen liegt. Der Architekt in erster Linie, der Kunstforscher und Kunstfreund nicht minder werden in ihren Ansprüchen vollauf befriedigt.

Die Ausstattung ist tadellos, und macht dem Verlage alle Ehre. Die photographischen Aufnahmen sind durchgehends gut, ohne die bei Naturaufnahmen oft so störenden Verzeichnungen des Apparates. Sie geben wunderbar scharf das zarteste Detail, und die Lichtdruckwiedergabe durch Römmler und Jonas lässt nicht das Geringste verloren gehen. Aufnahmen, wie das Innere der Notre-Dame zu Mantes, das Detail aus dem Justizpalast zu Dijon, die Chorstühle zu Bourg, die Kathedrale zu Mantes e tutti quanti sind ganz hervorragende Leistungen. Wir sehen daher der Fortsetzung dieses in Deutschland einzig dastehenden Werkes über französische Architektur mit Interesse entgegen. *M. SCH.*

EINE TOPOGRAPHIE DES ALTEN ROM.[1])

Jeder Gymnasiast fühlt bei der Lektüre des Livius oder des Horaz, jeder Italienreisende bei der Wanderung durch Rom das immer neue Bedürfnis, von der Geschichte der ewigen Stadt, von der Lage ihrer Denkmäler, von deren Entstehung und Wandlung ein anschauliches Bild zu gewinnen. Für den Archäologen vollends ist das topographische Studium der Geschichte Roms ein unerlässliches Hilfsmittel seiner Wissenschaft. Ein Werk also, welches unter diesen drei Gesichtspunkten, für Schule, Reiseleben und gelehrte Arbeit, sich als praktisch und zuverlässig erweist, kann gewiss auf den Beifall weiter Kreise rechnen. Der unten genauer bezeichnete *Schneider'sche* Atlas ist ein derartiges, in guter Stunde durchgeführtes Buch, das namentlich den Kunstfreunden, die sich von der Geschichte des römischen Stadtbildes im Altertum eine klare, übersichtliche Vorstellung machen wollen, warm empfohlen werden kann.



Saule und Gebalk aus den Thermen des Agrippa. (Aus SCHNEIDER'S Atlas.)

Der kartographische Teil des Werkes zerfällt in Tafeln und Pläne. Auf den 14 Tafeln sind die Denkmälerreste des alten Rom von der ersten Anlage der Stadt, der Roma quadrata auf dem Palatin, bis zur Zeit des Kaisers Constantin (3. und 4. Jahrh. nach Chr.) in geschichtlicher Folge vorgeführt. Wir sehen sie dargestellt in Grundrissen, perspektivischen Ansichten, Aufnahmen des ruinösen gegenwärtigen Zustandes und in Restaurationen. Den Bauten sind auch einzelne Bildwerke beigefügt, welche für die Veranschaulichung alter baulicher Anlagen wichtig sind, oder Persönlichkeiten darstellen, die wie

1) *Das alte Rom.* Entwickelung seines Grundrisses und Geschichte seiner Bauten. Auf 12 Karten und 14 Tafeln dargestellt und mit einem Plane der heutigen Stadt sowie einer stadtgeschichtlichen Einleitung herausgegeben von *Arthur Schneider.* Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner. 1896. XII S. Text. Gr. Qu.-Fol.

Augustus und andere Kaiser auf die Physiognomie der Stadt mächtig eingewirkt haben. Ganz lehrreiche Beigaben sind die auf Tafel I gebotene Zusammenstellung moderner Stadtpläne mit dem in gleichem Maßstabe gezeichneten ältesten Teil von Rom und die Vergleichung antiker und moderner Großstädte auf Tafel XIV. — An die Tafeln schließen sich die 12 Karten. Die letzte derselben giebt in schwarz und rot gedruckter Lithographie den Plan des heutigen Rom mit den beischriftlich bezeichneten Denkmälern aller Epochen. Zu diesem Plan, der gewissermaßen die Orientirungstafel für das Ganze bildet, kommen dann 11 auf Pauspapier gezeichnete Einzelpläne der aufeinander gefolgten Entwickelungsphasen der Stadt. Durch Auflegen eines dieser Pläne auf weißes Papier (etwa auf die Rückseite des modernen Stadtplanes) kann man von dem Zustande des alten Rom in jeder einzelnen Epoche sich ein Bild machen. Durch Auflegen eines der Pausblätter auf den modernen Plan gewinnt man Klarheit über die Situirung der auf dem Pausblatt erscheinenden alten Denkmäler innerhalb der heutigen Stadt. Auch das Übereinanderlegen mehrerer Pausblätter auf weißer Grundlage kann erwünscht sein, um die baulichen Zustände in verschiedenen Epochen miteinander in Vergleich zu ziehen. — Jedenfalls besitzt man in dem auf den Tafeln und Karten des Schneider'schen Atlas zusammengetragenen Material ein Orientirungsmittel auf dem Gebiete der alten Stadtgeschichte Roms, wie es in gleicher Vollständigkeit und Bequemlichkeit bisher von keinem anderen Werke geboten wurde.

Dazu kommt ein kurzer, erläuternder Text, der sich der Reihenfolge der Tafeln anschließt und durch Hervorhebung der wichtigsten bildlich dargestellten Momente das Verständnis der Abbildungen wesentlich erleichtert. Der topographische Gesichtspunkt war für den Verfasser des Textes natürlich bei diesem Werke der in erster Linie maßgebende. Doch lässt er deshalb die archäologische und kunstgeschichtliche Seite des Gegenstandes nicht aus den Augen und bietet uns in seinen Erläuterungen eine wirkliche Kunstgeschichte Roms in gedrängtester Form.

Für die Tafeln wie für den Text haben die Ergebnisse der jüngsten Forschung als Quellen gedient. Bei aller seiner Verwendbarkeit für große Kreise darf das Atlaswerk daher zugleich den vollen Ehrentitel strengster Wissenschaftlichkeit für sich in Anspruch nehmen. *C. v. L.*

KLEINE MITTEILUNGEN.

„Sie schieden aus dem Land der Leiden". Nach dem Gemälde von *Wilhelm Müller-Schönefeld*, radirt von *F. Krostewitz*. Der junge Künstler, der sich wie die meisten seiner kunstbeflissenen Namensvetter durch die Anhängung seines Geburtsortes an seinen Namen ein Unterscheidungsmerkmal geschaffen hat, ist erst durch die Berliner Kunstausstellung des Jahres 1895 weiteren Kreisen bekannt geworden, nachdem er freilich schon früher durch einige Studienköpfe die Aufmerksamkeit der Kenner, die die Delikatessen des Kolorits zu schätzen wissen, auf sich gelenkt hatte. Ernst Wilhelm Müller aus Schönefeld ist am 2. Februar 1867 geboren worden. Mit 18 Jahren ist er in die Berliner Kunstakademie eingetreten und hat dort bis zum Sommer 1894 neun Jahre lang studirt, also den regelrechten Kursus durchgemacht. Wie wenig dieser viel, aber mit Unrecht geschmähte Lehrgang der Entwicklung seiner künstlerischen Individualität hinderlich gewesen ist, haben die beiden Bilder gezeigt, die 1895 mit Recht als die ersten Keime einer neuen idealen Kunst im Sinne moderner Stimmungsmalerei und moderner Empfindung begrüßt wurden. Das eine bot unter dem Titel „Frühling" ein Pastorale, eine arkadische Idylle aus dem goldenen Zeitalter der Menschheit, dem jetzt wieder, wie in jeder Zeit physischer und moralischer Abspannung der treibenden Kräfte, Poeten, idealistisch gesinnte Socialpolitiker und bildende Künstler ihre Träumereien und ihre Sehnsucht widmen: im Vordergrunde links eine auf blumiger Wiese ruhende Frauengestalt von der Art, wie sie Giorgione, Palma und Tizian malten, rechts ein vom Rücken gesehener nackter Jüngling, der auf dem Wiesenteppich sitzend die Doppelflöte spielt. Ein silbriger, kühler Gesamtton verschmilzt Figuren und Landschaft zu einem Ganzen; die Umrisse der Figuren gehen zart verschwimmend in den dämmrigen Ton über, der über der ganzen Landschaft ruht. Noch stärker ist dieses Hinüberfließen der Konturen in die Landschaft auf dem von unserer Radirung wiedergegebenem Bilde betont, das eine antike Mythe im Geiste des modernen Eudämonismus belebt. Es ist nicht die dunkle Asphodeloswiese, die das Liebespaar betritt, das eben aus dem Nachen des Charon ans Land gestiegen ist, sondern die Insel der Seligen, auf der trotz des leicht verschleierten Sonnenlichts ewiger Frühling herrscht. Die Aufgabe des Radirers war bei der eigenartigen koloristischen Behandlung des Bildes, die in erster Linie nach Tonwirkungen strebt, äußerst schwierig. Aber es ist ihm doch gelungen, die Figuren plastisch herauszuheben, ohne die schattenhafte Gesamtwirkung des Originals durch Härten allzusehr zu stören. — Müller-Schönefeld hat im folgenden Jahre einen weniger glücklichen Ausflug in das Gebiet des modernen Symbolismus und Mysticismus gemacht. Es ist aber zu hoffen, dass sein echt künstlerisches Empfinden ihn bald wieder von unfruchtbaren Spekulationen befreien wird.

A. R.

Entdecktes Geheimnis, Originalradirung von *Ferdinand Schmutzer*. Der junge Künstler, der dies kleine anziehende Blatt radirt hat, erblickte das Licht der Welt im Jahre 1870 und entstammt einer bekannten Kupferstecherfamilie, dessen berühmtestes Glied J. M. Schmutzer war. Ferd. Schmutzer studirte an der Wiener Akademie (Schüler William Ungers), und gewann 1894 dort den Staatspreis. Er hat alsdann zwei Jahr in Holland studirt, teils als Maler, teils als Radirer und wir können den Freunden dieser Zeitschrift noch ein weiteres anziehendes Blatt aus der holländischen Studienzeit in Aussicht stellen. Was die Genrescene wiedergiebt, besagt zur Genüge der gewählte Titel.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





Verlag v Seemann u Co

KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

Achter Jahrgang



LEIPZIG
Verlag von Seemann & Co.
1897.

Kunstchronik.

Neue Folge.

Inhalt des achten Jahrgangs.

(Die *schrägliegenden* Ziffern mit vorgesetztem *Z* beziehen sich auf die Kleinen Mitteilungen in der „Zeitschrift für bildende Kunst“.)

Spalte

Grössere Artikel.

Bücherschau.

Kunstblätter.

Briesen, E. v., Dichtungen 413 — *Bruckmann's* Pigmentdrucke der Königl. alten Pinakothek *Z 256.* — Hausschatz moderner Kunst *Z 208.* — Heliogravüren aus dem Verlage von Ed. Schulte 392. — Künstlerpostkarten 458. — Die Gemälde der Prado-Galerie in Madrid *Z 232.* 125. — Säuglingsdarstellungen von Andrea della Robbia 347. — Rückwardt's Architekturschatz 297. — Vierteljahrshefte des Vereins Bildender Künstler Dresdens *Z 176.* 504. — Neue Wiener Publikationen (Kühne; Neue Folge von Allegorien) 139.

Nekrologe.

Alphons, Th. 525. — Bärwald, R. 76. — Bauer, H. 458. — Beckerath, Moritz v. 11. — Benner, Em. 11. — Bergmeier, [illegible] Bramer A. 424. — [illegible]khardt, J. 505. — Bürkner, H. 200. 262. — Chatrousse, E. 138. — Dantan, Ed. 493. — Engerth, Ed. v. 505. — Falke, J. v. 440. — Français, L. 424. — Grünenwald, Jacob. 11. — Hauser, Al. 25. — Heider, G. 297. — Heil, G. 200. — Heyden, A. v. 424. — Hirt, Chr. 525. — Huber, Prof. R. 54. — Ilg, Dr. A. 107. — Langko, D. 76. — Leu, A. 505. — Lossow, H. 413. — Ludwig, H. 492. — Meuron, A. de 311. — Müller, Dr. H. 347. — Obreen, F. D. O. 54. — Pfeiffer, E. 42. — Pulszky, F. v. 525. — Reiffenstein, P. 414. — Roelofs, W. 413. — Salzmann, M. 232. — Scheerenberg, H. 525. — Schönn, A. 525. — Stieler, M. 492. — Streckfuss, W. 54. — Trenkwald, J. v. 505. — Verhas, J. 54. — Weiß, Prof. H. 362. — Wölfl, A. 123. — Woltze, Prof. B. 107. — Zoellner, Dr. 458.

Personalien.

Achenbach, Prof. O. 525. — Anders, R. 459. — Bantzer, N. 55. — Begas, C. 311. — Begas, R. 311. — Bernewitz, C. 311. — Bode, Dr. W. 200. — Borchhardt, L. 506. — Braun, Dr. Edm. 459. — Bredius, Dr. A. 232. 282. — Breuer, P. 331. — Bürgel. 56. — Cauer, L. 311, — Dagnan-Bouveret 362. — Diels, Dr. H. 376. — Felderhoff, R. 311. — Freyberg, Prof. C. 139. — Friese, R. 26. — Galland, Dr. 425. — Götz, Johs. 311. — Graf, Dr. H. 232. — Günther-Naumburg 425. — Halmhuber, H. 311. 312. 493. — Herterich, Prof. L. 107. — Heyden, Ad. 200. — Hofstede de Groot, C. 12. — Homolle. 205. — Hundrieser, Prof. 525. — Hünten, Prof. E. 200. — Jordan, Dr. M. 139. — Joseph, Prof. Dr. 506. — Justi, Prof. 525. — Kämpffer, E., 200. — Kröner, Chr. 525. — Lauenstein, Prof. 297. — Leisching, Dr. E. 459. — Lenbach, F. v. 139. 156. 362. — Lichtwark, Dr. A. 12. — Linnemann, A. 311. — Manchot, W. 232. — Manzel, Prof L. 138. — Meunier 362. — Meyer, Dr. A. G. 376. — Munthe, A. 311. — Neumann, Dr. C. 493. — Neuwirth, Dr. J. 297. — v. Oettingen, Dr. W. 376. — Poynter, E. J. 55. — Pradilla, Fr. de 214. — Riemsdyk 232. — Rocholl, Th. 525. — Rümann, W. v. 123. — Sauer, Dr. Br. 525. — Scala, Hofrat. 459. — Schmitz, Br. Prof. 525. — Schnars-Alquist. 26. — Schoene, Dr. R 459. — Schricker, Prof. Dr. A. 76. — Seger, Dr. H. 76. — Semrau, Dr. M. 376. — Siemering, Prof. Dr. 526. — Spatz, W. 376. — Stappen, A. v. d. 362. — Térey, Dr. G. v. 42. — Thieme, Dr. U. 425. — Trenkwald, Dr. v. 362. — Vollon 506. — Waderé 56. — Waegener, E. 311. — Wimmer 56. — Winnefeld, Dr. 298. — Winter, Dr. Fr. 331. — Wislicenus, Prof. H. 362. — Wolters, Dr. P. 26. — Wustmann, Dr. G. 362.

Wettbewerbe.

Aachen, Kaiser Wilhelm-Denkmal 459. — *Barcelona*, Preisbewerbung um ein Werk über spanische Archäologie 493. — *Berlin*, Neubau der Hochschule für die bildenden Künste 214. Entscheidung über die großen Preise an der Kunstakademie 331. Plakatkonkurrenz für die Gartenbauausstellung 107. Schultze-Delitzsch-Denkmal 170. Preisausschreiben des Ulk 12. Ergänzung der tanzenden Mänade im Museum 214. 249. 526. — *Dresden*, Wettbewerb um ein König Albert-Denkmal 12. 376. Bismarckdenkmal 56. 176. Internationales Preisausschreiben für ein farbiges Reklamebild 282. — *Görlitz*, Umbau des Rathauses 331. Oberlausitzer Ruhmeshalle mit Kaiser Friedrich Museum 425. — *Koburg*, Reiterdenkmal des Herzogs Ernst II. von Sachsen-Koburg-Gotha 362. — *Leipzig*, Völkerschlachtdenkmal 170. Wettbewerb für Plakatentwürfe der Firma Grimme & Hempel 42. Buchgewerbehaus 525. — *Liegnitz*, Kaiser Wilhelm-Denkmal 201. — *Lübeck*, Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I. 425. — *München*, Wettbewerb um ein farbiges Plakat für die deutschen Nationalfeste 526. — *Rom*, Darstellung der heiligen Familie 493. — *Venedig*, Drei Preise für die besten Kritiken über die internationale Ausstellung 215.

Denkmäler.

Denkmälerchronik 43. *Berlin*, Nationaldenkmal für den Fürsten Bismarck 12. Helmholtzdenkmal 56. 298. Schultze-Delitzsch-Denkmal 185. — *Breslau*, Suarez-Denkmal 90. *Dresden*, Ludwig Richter-Denkmal 43. — *Düsseldorf*, Kaiser Wilhelm-Denkmal 56. — *Eisenach*, Kaiser Wilhelm-Denkmal 425. — *Florenz*, Grabdenkmal Donatello's 170. — *Kronstadt i. U.*, Honterus-Denkmal 331. — *Leipzig*, Völker-

Sammlungen und Ausstellungen.

Vereine.

Ausgrabungen.

Vermischtes.

Kunsthistorisches.

Vom Kunstmarkt.

Zu den Bildern.

Berichtigungen.

Zeitschriften.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Hengasse 58. — Yorkstraße 20.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 1. 15. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUS DEN WIENER GALERIEN.

MIT ABBILDUNGEN.

Der unermüdliche *Theodor v. Frimmel*, einer der genauesten Detailkenner des europäischen Bilderschatzes, namentlich der nordischen Schulen, wendet in neuester Zeit sein Auge den *Wiener Sammlungen alter Gemälde* zu, die bekanntlich noch in vielen Punkten der kritischen Bearbeitung nach modernen Grundsätzen harren. Einem 1895 erschienenen und von uns früher angezeigten Hefte über die Niederländer in der Galerie des Hofmuseums, welches vielerlei Anregung und Aufklärung bot, sind in letzter Zeit wieder drei kleine Arbeiten des fleißigen Autors gefolgt, deren Stoff nahezu ausschließlich dem Kunstbesitz der österreichischen Kaiserstadt entnommen ist.[1]) Die erste behandelt eine der ältesten aristokratischen Gemäldesammlungen Wiens, die weltbekannte Galerie Schönborn, einen der Hauptbestandteile des reichen Schönborn'schen Bilderbestandes, welcher teils auf den Schlössern der reichsgräflichen Familie in Bayern, teils in Österreich sich befindet und trotz wiederholter, beträchtlicher Veräußerungen immer noch ein sehr kostbares Besitztum bildet.

Die Wiener Sammlung war im 18. Jahrhundert im Gräfl. Schönborn'schen Gartenpalast in der Alservorstadt aufgestellt, wurde aber bald nach 1800 in das Palais an der Renngasse (den sogenannten Schleglhof) übertragen, in welchem sie noch heute bewahrt wird. Die meisten und wichtigsten Bilder hängen in den drei Salons gegen die Renngasse hin, welche dem Publikum zugänglich sind. Dazu kommen eine Anzahl von Gemälden in den Privatgemächern. Im ganzen sind es etwa anderthalbhundert Stücke, welche von Frimmel mehr oder weniger eingehend behandelt werden. Waagen, der wichtigste Vorläufer Frimmel's, sah im Palais Schönborn nur „etwa hundert Bilder“, von denen er etwas mehr als die Hälfte genauer würdigte (Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, I, 1866, 309 ff.).

Die Musterung durch Waagen fiel kurz vor die Zeit, in welcher die Galerie Schönborn ihre größte Einbuße erlitt, durch den Verkauf von ungefähr einem Dutzend auserlesener Bilder an B. Suermondt. Da Frimmel von diesem Ereignis nur flüchtig Notiz nimmt, sei hier einiges Detail darüber mitgeteilt. Der Verkauf erfolgte 1866, bald nach der Veräußerung des großen, dem Rembrandt zugeschriebenen Bildes: „Lasset die Kleinen zu mir kommen“, und umfasste folgende Bilder: *D. Teniers d. J.*, Kirmes, *Adr. van de Velde*, Flusslandschaft mit Pferden und Schafen, *W. van de Velde*, Fregatten auf leicht bewegter See, *Phil. Wouwerman*, Aufbruch zur Jagd, *A. van der Neer*, Mondscheinlandschaft, *Jan van Huysum*, zwei Bilder mit Blumensträußen, *A. Cuyp*, Flusslandschaft, *Jan Steen*, Lockere Gesellschaft, *H. Holbein d. j.*, Bildnis eines jungen Mannes. Des letzteren gedenkt Frimmel an verschiedenen Stellen seiner Schrift und erklärt es, im Gegensatze zu der früheren Bestimmung (von Dielitz) als das Porträt eines Mitgliedes der kölnischen Familie von Wedigh, ebenso wie das in der Galerie Schönborn zurückgebliebene Gegenstück. Sämtliche oben genannten Bilder sind 1874 mit der Sammlung Suermondt in die Berliner Galerie gekommen und in den betreffenden neueren Katalogen derselben verzeichnet. Auch die dem Ant. van

1) *Kleine Galeriestudien* von Dr. Theodor von Frimmel. Neue Folge. III. Lief. Die Gräfl. Schönborn-Buchheim'sche Gemäldesammlung in Wien. Mit 2 Vollbildern und 6 Abbildungen im Text. — IV. Lief. Gemälde in der Sammlung Albert Figdor in Wien. Mit 16 Textbildern und 1 Faksimile. Leipzig, G. H. Meyer. 1896. 8. — *Gemalte Galerien.* Von Dr. Th. von Frimmel. Zweite umgearbeitete Auflage. Berlin, G. Siemens. 1896. 8.

Dyck zugeschriebene „Heilige Familie" (Frimmel, S. 70, Nr. 90) befand sich mit unter dem Suermondtschen Ankauf, wurde jedoch später zurückgegeben, da sich Bedenken gegen die Autorschaft des van Dyck erhoben hatten, denen sich auch unser Autor nicht ganz verschließen will. Derselbe weist eine zweite übereinstimmende Darstellung desselben Gegenstandes von der Hand van Dyck's nach, die sich nach Smith 1812 in der Sammlung des Generals Craig befunden haben soll. Vielleicht wird sich dieses Exemplar an der Hand der dem Frimmel'schen Heftchen beigegebenen Lichtdruck-Reproduktion des Bildes in der Galerie Schönborn irgendwo wieder entdecken lassen. — Zu dem 1881 aus der Galerie nach Berlin gewanderten Rubens'schen Neptunbilde, welches dort neuerdings zu seinem großen Vorteil wieder auf das ursprüngliche Format zurück gebracht worden ist, bringt Frimmel u. a. in Erinnerung, dass dasselbe bereits 1830 in Hormayr's Archiv als Schulbild erkannt wurde. Dies war auch seither die herrschende Meinung bei den Wiener Sachverständigen, und unser Autor glaubt ebenfalls, dass das Bild „keine eigenhändige Arbeit des Rubens ist".

Was nun den gegenwärtigen, in der letzten Zeit nicht wesentlich veränderten Bestand, der Galerie betrifft, so finden darin die Niederländer und zwar vornehmlich die holländischen, in zweiter Linie die vlämischen Meister, noch immer eine sehr achtungswerte Vertretung. Deutsche und italiensche Bilder von höherem Wert sind hingegen nur in geringer Zahl anzutreffen. An der Spitze der Holländer steht *Rembrandt's* „Blendung des Simson", das grausenvolle, aber mächtige Werk aus der Jugendzeit des Meisters, von dem bekanntlich die Casseler Galerie eine alte Kopie besitzt. Der Simson ist das einzige von jeher mit allem Recht dem Rembrandt zugesprochene Bild der Galerie Schönborn. Bei Waagen wird auch noch die „Trauernde Hagar mit dem Engel in der Wüste" dem Meister vindizirt, jedoch mit Unrecht. Bode hat schon vor Jahren *Bol* mit guten Gründen als den Urheber dieses kostbaren Werkes in Anspruch genommen, und Frimmel erkennt darin mit annähernder Sicherheit dasselbe Bild, welches 1704 auf der Versteigerung Pieter Six als „De Engel by Hagar von Ferdinandus Bol" zum Aufschlag gekommen ist (Hoet, Catal. I, 74). Daran reihen sich zwei schöne kleine *Jakob Ruisdael's*, eine Landschaft mit Kühen und eine Ansicht des Schlosses Bentheim (im Hannover'schen, nahe der holländischen Grenze), beides gut erhaltene, signirte Bildchen aus der frühen Zeit des Meisters, um 1659. Die ungemein zart behandelte Landschaft mit Kühen ist mit Figuren „augenscheinlich von der Hand des Adriaen van de Velde" staffirt. — Von älteren Holländern sei sodann des großen Breitbildes von *Maerten van Heemskerck* vom Jahre 1547 gedacht, der „Landschaft mit dem büßenden hl. Hieronymus". Es ist die von Cock 1552 radirte Komposition, die wegen der vielen darin dargestellten römischen Altertümer ein archäologisches Interesse hat und unter diesem Gesichtspunkte neuerlich zusammen mit anderen ähnlichen Bildern Heemskerck's wiederholt besprochen worden ist. Dazu kommen aus der Blütezeit noch zwei sehr schöne Landschaften von *Jan van Goyen*, ein großer später *Wynants*, staffirt von *Lingelbach*, zwei von Frimmel (wie von Waagen), dem *Jan van Huysum* zugeschriebene, nicht ganz deutlich signirte Landschaften italienischen Charakters; dann die früher als Netscher oder Adriaen van der Werff bezeichnete „Andächtige", in welcher Frimmel unter Beifügung einer Nachbildung, das 1709 in Amsterdam versteigerte Bild „Een knielende Jouffrouw voor een Altaer, van *G. Metzu*" (Hoet, Catal. I, 131) erkennen will; ferner ein reizender, früher *Adr. v. Ostade* (Vier zechende und rauchende Bauern um einen Tisch gruppirt) und endlich die zwei hübschen Bildchen von dem vielseitigen, zu wenig geschätzten Harlemer *Thomas Wyck* (geb. ca. 1616), von denen wir die warmtönige, hübsch komponirte „Bauernmahlzeit" in einer dem Frimmel'schen Buch entlehnten



Bauernmahlzeit von THOMAS WYCK. — Galerie Schönborn in Wien.

Reproduktion den Lesern vorführen. — Auch aus der kleineren Zahl der Werke vlämischer Meister seien in Kürze hier einige der hervorragendsten genannt: vor allem das viel besprochene kolossale Breitbild von *Jakob Jordaens*: „Die Gaben des Meeres", dessen Beiwerk mit Wahrscheinlichkeit dem *Jakob van Es* zugeschrieben wird; sodann der „Bader, der einem Bauer ein Pflaster vom Fuß abnimmt", von *Ad. Brouwer*, ein durch Größe, Ton und geistreiche Behandlung ausgezeichnetes Werk des Meisters; endlich die zwei Bildchen von *David Teniers d. j.* „Christus wird in der Wüste vom Teufel versucht" und der „Gelehrte im Studirzimmer", welches letztere — von Bode der Frühzeit des Teniers zugeschrieben — unser Autor lieber dem G. Cocques vindiziren möchte. — In Betreff der übrigen Schulen können wir uns noch kürzer fassen. Wir nennen von Italienern das bekannte Bild der lesenden „Heil. Katharina" von *Carlo Dolci* und die Ansicht von der Festung Königstein, mit dem Brunnenhause und der Magdalenenburg, von *Bernardo Belotto*, welche in der beifolgenden Abbildung reproduzirt ist; von Deutschen schließlich nochmals das bereits oben kurz erwähnte, höchst kostbare Bildnis eines jungen Mannes (vermutlich des kölnischen Kaufmannes Hermann Wedigh) von *Hans Holbein d. j.* Wenn dasselbe auch nicht ganz dem nach Berlin gelangten Gegenstücke gleich kommt, so besitzt es doch in der Schlichtheit der Auffassung, in der Sorgfalt der Malerei und in der Klarheit des Tons alle hohen Eigenschaften der Kunst des Meisters. —

Die Sammlung Albert Figdor, welche den Gegenstand von Frimmel's zweitem, kürzlich erschienenen Schriftchen bildet, hat einen durchaus anderen Charakter als die eben besprochene Galerie. Der feingebildete, auf den verschiedensten Kunstgebieten wohlbewanderte Besitzer hat die Gemächer seiner Wohnung mit Werken der großen und der kleinen Plastik, mit auserlesenen Wandteppichen, Schmucksachen, Geräten und Gefäßen mannigfachster Art ausgeschmückt, und diesen Kunstgegenständen auch einige Dutzend wertvoller alter und neuerer Bilder eingereiht, welche durch Frimmel kritisch gewürdigt werden. Es gehören dazu in erster Linie einige treffliche frühe Italiener, die in den älteren Sammlungen Wiens höchst selten anzutreffen sind: ein Giotteskes Temperabild mit der Darstellung einer mittelalterlichen Schreibstube; eine runde, offenbar für Brautgaben bestimmte Kassette mit anmutiger Malerei, die wohl einem florentinischen Meister vom Anfange des Quattrocento zuzuschreiben ist; außerdem zwei tüchtige Bilder der Mailänder Schule. — Dazu kommt, als das Hauptbild altniederländischen Stils, eine große Kreuzabnahme, welche Frimmel mit überzeugenden Gründen dem Harlemer Meister *Geertgen tot Sint Jans* zuschreibt, von dem sich zwei aus dem Besitze König Karl's I. von England stammende Bilder bekanntlich in der Gemäldegalerie des Wiener Hofmuseums befinden. Die Vergleichung der Figdor'schen Kreuzabnahme mit diesen beiden beglaubigten Werken des seltenen Meisters ergiebt in Bezug auf Typik, Formengebung, Eigentümlichkeiten in der Behandlung der Bäume und Architekturen, endlich in der ganzen Technik der Malerei mit voller Sicherheit das angegebene Resultat. Das von Frimmel in Zinkätzung reproduzirte, auf Eichenholz über weißer Grundirung in Öl gemalte Bild (1,31 m hoch



Ansicht von Königstein von BERNARDO BELOTTO — Galerie Schönborn in Wien.

und 1,02 m breit) ist leider an manchen Stellen übermalt. Es befand sich zu Ostern d. J. noch im Schlosse Schönau bei Vöslau in Niederösterreich. — Von den übrigen altniederländischen Bildern der Sammlung Figdor seien hier noch eine kleine Madonna im Rosenhag, zwei sehr schöne weibliche Köpfe von *Quentin Matsys*, sehr ähnlich der Studie zu einer heil. Magdalena, welche kürzlich die Berliner Galerie erworben hat, und eine „Anbetung der heil. drei Könige“ namhaft gemacht, deren Urheber Frimmel in der Richtung des „Meisters der weiblichen Halbfiguren“ suchen will. — Die Bilder der späteren Holländer, von denen mehrere aus der Galerie Gsell stammen, wollen wir übergehen und nur noch einiger vortrefflicher Werke deutscher Meister gedenken, von denen zwei in Reproduktionen hier beigegeben sind. Das eine ist ein feines, ernst gestimmtes männliches Bildnis offenbar niederdeutschen Charakters, welches Frimmel dem bisher nur durch ein einziges sicheres Werk bekannten *Hans von Melem* vindiziren will, das zweite ein anmutiges Jugendwerk unseres *Moritz von Schwind*. Andere nicht minder wertvolle Werke deutschen Ursprungs, wie zwei kleine, aus dem Kölner Privatbesitze stammende Altarflügel, die dem „Meister von Cappenberg“ zugeschrieben werden, ferner ein Flügelaltar mit plastischem Mittelstück, der Donaugruppe um 1530 angehörig, zwei Bilder des älteren *Cranach*, endlich eine sonnige Praterlandschaft von *Waldmüller* können zeigen, in wie weit ausgreifender und mannigfaltiger Weise der Besitzer auch das Gebiet der deutschen und österreichischen Kunst zu vertreten gewusst hat. —



Männliches Bildnis von Hans von Melem. — Sammlung Figdor in Wien.

Die dritte, oben angeführte Schrift Frimmel's, die neue Auflage seiner „Gemalten Galerien“, darf insofern ebenfalls den speciellen Wiener Galeriestudien angereiht werden, als sich die wichtigsten der von dem Autor in Betracht gezogenen Bilder in Wien vorfinden. In erster Linie handelt es sich hier um solche Darstellungen, welche wirkliche Bildersäle in realistischer, naturgetreuer Weise zur Anschauung bringen, und somit als gemalte Quellen für die Kunstgeschichte zu betrachten sind. Erst das 17. Jahrhundert hatte so viele Galerien aufzuweisen, dass der Gedanke, sie malerisch festzuhalten, sich aufdrängen musste. In der flandrischen Kunst gestaltete sich daraus ein beliebtes Genre, das besonders durch *Dav. Teniers d. j.* glänzend repräsentirt wird. Sein berühmtes Bild der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in der Galerie des Wiener Hofmuseums wird von Frimmel unter Beifügung eines Lichtdruckes eingehend besprochen, und eine Anzahl verwandter Darstellungen, zunächst ein zweites Werk von Teniers beim Freiherrn Nath. v. Rothschild in Wien, dann die Besprechung der Bilder in München, Brüssel, Madrid u. a. daran angereiht. Im 18. Jahrhundert lieferten Frankreich, England und Deutschland zahlreiche „Gemalte Galerien“, und auch die Kunst unserer Zeit ist darin nicht arm. Wir erinnern nur an *Rudolf Alt's* Aquarelle mit Innenansichten österreichischer Schlösser und Häuser, welche bei der Treue von Alt's Darstellungsweise wirklich als gemalte Dokumente zu betrachten sind. — Frimmel hat die zweite Auflage seiner gehaltvollen kleinen Schrift mit vielen Verbesserungen und Nachträgen, sowie auch mit einem Namenregister ausgestattet und dadurch handlicher gemacht. Immerhin bleibt das Ganze nur eine Skizze, die zur umfassenden Behandlung des bedeutsamen Gegenstandes anregt.

Als Anhang zu unserer Anzeige der drei Frimmelschen Studien mag hier noch der neuen Katalogisirung und Anordnung der *Galerie Harrach* in Wien gedacht werden, die sich durch diese dankenswerten Maßregeln dem Publikum in mannigfach günstigerer Gestalt zeigt als früher. — Der von E. Gerisch unter Mitwirkung von E. Obermayer verfasste Katalog räumt mit den schwersten alten Irrtümern auf und auch durch die von D. Penther begonnene und von Gerisch vollendete Umgestaltung und Ausstattung der Galerie kommt das

Wertvolle derselben zu besserer Wirkung. So der köstliche kleine *Luini*, der sehr beachtenswerte *Domenico Ghirlandajo*, der vorzügliche *Everdingen*, der gute, echte, wenn auch etwas trockene *Jakob van Ruisdael* u. a. m. Von den drei früher unter dem großen Namen des Velazquez aufgeführten Porträts hat man zwei, nämlich die Bildnisse Philipp's IV. und seiner zweiten Gemahlin Maria Anna, nach Mündler's und Waagen's Vorgang dem *Carreño* zugesprochen, während das dritte, ein spanischer Prinz als Knabe im Kardinalsornat, noch dem Velazquez vindizirt bleibt. Unseres Erachtens mit Unrecht. Es ist auch dieses Porträt, das übrigens durch Verputzen gelitten hat, nur ein Atelierbild, bei dem vielleicht der Schwiegersohn des Velazquez, Juan Bautista del Mazo, die Hand im Spiele gehabt haben könnte.



Amoretten von MORIZ V. SCHWIND. — Sammlung Figdor in Wien.

Die berühmte Kupferstichsammlung des Grafen Harrach wird jetzt ebenfalls neu geordnet und ist zum Teil in Schaukästen unter Glas dem Publikum zugänglich gemacht worden. Die Angaben, welche sich über diese Sammlung in der Fachlitteratur finden, sind vielfach ungenau. Bei Wessely (Anleitung zur Kenntnis und zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes, Leipzig, T. O. Weigel, 1876, S. 216) heißt es z. B.: „Graf Harrach besaß eine vorzügliche Sammlung von Kupferstichen, die an 30,000 Blätter zählte. Das Beste ist leider ausgeschieden und bei Clément in Paris versteigert worden (Februar 1867). Der Auktionskatalog giebt traurige Kunde, um welche Schätze Wien dadurch gekommen ist.“ Statt „das Beste“ sollte es heißen „Einiges von dem Besten“ und zwar namentlich von solchen Meistern, welche zu jener Zeit gangbar waren. Erhalten blieb dagegen alles, was damals als Erzeugnis einer „minderwertigen Technik“ galt, heutigentags aber wieder sehr geschätzt wird. So z. B. die Werke der Schabkunst und der Punktirmanier. Die Sammlung besitzt von diesen eine Anzahl der größten Seltenheiten und Kostbarkeiten und wurde überdies in neuester Zeit durch mehrere tausend vortrefflich erhaltener kolorirter Blätter von der Hand der großen englischen Karikaturisten (wie *Gillray*, *Rowlandson*, *Newton* u. a.) vermehrt, von denen eine Auswahl mit den erwähnten Prachtleistungen der Schab- und Punktirmanier den Inhalt der Schaukästen der Galerie bilden. Dr. J. Dernjač, welcher die etwa 200 Portefeuilles umfassende Sammlung neu geordnet hat, wurde vom Besitzer auch mit der Inventarisirung und Katalogisirung derselben betraut. Insbesondere für die graphischen Werke der englischen Schule werden wir diesen Arbeiten gewiss manche erwünschten Nachweise zu verdanken haben.

C. v. L.

BÜCHERSCHAU.

Die Jugend. Münchener illustrirte Wochenschrift für Kunst und Leben. München, 1896. G. Hirth.

Die Jugend — mir ist, als wäre ich wieder einmal ein fideler Fuchs im goldenen ersten Semester — ich habe noch einen „Ganzen“ zu den anderen vertilgt — und alles ringsum lacht und singt, und schwingt Krüge und lange Pfeifen und grüne Mützen mit rotgoldenem Bande, und die Stunden fliegen dahin, leicht, licht, sorgenlos. Aber draußen sitzen ein paar Ehrsame hinterm Bierglas, und begreifen absolut nicht, wie man sich „dabei amüsiren kann“, wie das Schreien und Toben „Freude und Gesang“ genannt werden kann. Ja, wer das nicht mitfühlt, wird es niemals begreifen. Und wer die Zeitschrift Jugend nicht als jugendlich Mitfühlender liest, der wird sie nicht begreifen. Allwöchentlich ein Heft, mit stets wechselndem Umschlag, stets wechselndem Inhalt, aber immer der gleichen Tendenz, — Ausdruck zu geben den Gefühlen, von denen große Kreise unserer heutigen Jungmannschaft bewegt werden, jene fröhlichen Studenten, Maler, Dichter und Jünglinge jeglichen Berufes, die das lebenslustige, liebedurstige Jungdeutschland bilden. Damit ist es zugleich ausgesprochen, — dass die „Jugend“ nicht für „jedermann aus dem Volke“ geschrieben ist. Nicht einmal für jeden jungen Mann. Dazu geberdet sie sich viel zu toll, dazu ist sie viel zu aggressiv. Sie wird, will und muss Feinde und Verächter haben. Denn sie spottet über alles, auch über sich selbst in ihrer Jugendtollheit. Es versteht sich, dass ihre Anhänger allesamt der jungdeutschen, sogenannten symbolisirenden Malerei anhängen. Und doch lesen wir unter einer köstlichen Karikatur von *Carl Strathmann* auf die Symbolisten die schönen Verse:

Die Jungfrau riecht an der Lilie,
Dem duftenden Jungfraun-Symbol,
Und denkt dabei an den neusten
Symbolischen Blumenkohl.
Der Kohl hat einen tiefen
Poetisch-mystischen Sinn:
Es steckt das Liebesgeheimnis,
Der Symbolisten drin.

Dass diese Jugend so besonnen ist, auch über ihre eigenen Thorheiten zu lächeln, das ist ebenso erfreulich wie das weiche Mitfühlen, das an so mancher Stelle in ihren Liedern und Bildern mitklingt, wie in der Erzählung „Ernstes Spiel" von *Schlei*. In alle Kampfeswut klingen leise lyrische Klänge hinein. Und zum dritten ist sie patriotisch und kerndeutsch gesinnt, kämpft für Deutschlands Einigkeit und hat für des neuen deutschen Reiches Schöpfer, für den Fürsten Bismarck, manch kräftiges Wörtlein gedichtet und — gezeichnet. Natürlich ist sie modern, diese Jugend, mit allen Tugenden und Lastern moderner Jugend. Burschikos, derb, ungenirt sind ihre Witze, oft nur verständlich für den, der im modernen Leben drin steht. Und ihre Illustrationen werden auch nur dem behagen, der nicht im Banne der Tradition steckt. Modernem Bedürfnis kommen sie zunächst darin entgegen, dass die Farbe ausgiebig zur Verwendung kommt. Einzelne Blätter, wie die Sirene von *H. v. Habermann*, die Landschaft auf dem Titelblatt von Nr. 13 geben mit wenigen Tönen ein farbenreiches, zartes Bild; oft aber wird durch den Überdruck mit ein oder zwei Farben ein starker und eigenartiger Effekt, eine ungewöhnliche Leuchtkraft erzielt. Die Entwicklung des Illustrationsfarbendruckes wird hier energisch gefördert. Modern sind vor allem die Randleisten, Schlussvignetten etc., welche die Verwandtschaft mit modernen englischen und französischen Arbeiten nicht verleugnen. Aber was *Schmidhammer*, *Ubbelohde*, *O. Eckmann* u. a. hier in launiger, schwungvoller Pflanzenstilisirung leisten, bietet doch eine angenehme Abwechslung neben dem unvermeidlichen Akanthusgeranke. Man darf es doch als einen zweifellosen Fortschritt bezeichnen, wenn hier an Stelle des ausschmückenden Beiwerkes ornamentale Formen gesetzt werden, die eine dem umrahmten Liede angepasste Empfindung aussprechen. Vor allem kommen hier einmal viele jener jungen aufstrebenden humoristischen Talente zur Geltung, die z. B. in den Fliegenden neben dem altbewährten Stabe der „ständigen" Mitarbeiter kaum Platz finden. Künstler, wie der zartpoetische *Fidus*, der gedankenreiche *O. Eckmann*, *L. v. Zumbusch*, *L. Diez*, *O. Seitz* und andere mehr treten uns hier näher; bekannte Größen wie *A. Böcklin*, *Stuck*, *Strathmann* fehlen nicht. Vor allem aber herrscht hier noch nicht das Hofbühnensystem unserer meisten illustrirten Blätter, dass nämlich gewisse Rollen unweigerlich an die erblichen Inhaber verteilt werden. Möchte sich die „Jugend" in dieser wie in jeder anderen Hinsicht wirklich die jetzige Jugendfrische erhalten. Auch wem sie nicht sympathisch ist, der wird wenigstens das eine nicht leugnen können, dass sie Charakter, eine individuelle Physiognomie hat und schon dadurch interessirt. *M. SCH.*

NEKROLOGE.

Der Geschichtsmaler Jakob Grünenwald, Professor an der Kunstschule in Stuttgart, ist daselbst am 1. Oktober im 76. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Geschichtsmaler Moritz von Beckerath*, ein Schüler von Joseph Kehren und M. v. Schwind, der meist Bilder aus der mittelalterlichen Geschichte in der strengen Auffassung Rethel's gemalt hat, ist am 17. September im Alter von 58 Jahren in München gestorben.

*** *Der französische Maler Emanuel Benner*, ein Elsässer von Geburt, ist am 24. September in Nantes im Alter von 60 Jahren gestorben. Seine Specialität war die Darstellung ganz oder halbnackter Nymphen und ähnlicher weiblichen Gestalten in landschaftlicher Umgebung.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dr. *Cornelis Hofstede de Groot* ist zum Direktor des Kupferstichkabinetts im Reichsmuseum zu Amsterdam ernannt worden.

*** Professor Dr. *Lichtwark*, Direktor der Kunsthalle in Hamburg, hat den Orden der Ehrenlegion erhalten.

WETTBEWERBUNGEN.

Zur Erlangung von Entwürfen für ein König Albert-Denkmal, das die Bürgerschaft Dresdens zur Feier der fünfundzwanzigsten Wiederkehr des Tages der Thronbesteigung des Königs Albert in der sächsischen Hauptstadt errichten will, ist eine Preisbewerbung ausgeschrieben worden, für welche Preise im Gesamtbetrage von 12000 M. zur Verfügung stehen. Der Wettbewerb ist auf Künstler, die im Königreich Sachsen wohnen oder dort geboren sind, beschränkt. Unter den neun Preisrichtern befinden sich die Architekten Geh. Baurat Prof. Dr. Wallot, Baurat Richter, Architekt Hauschild in Dresden, sowie die Bildhauer Prof. Schaper in Berlin und Prof. Kundmann in Wien Die Entwürfe sind bis zum 30. April 1897 abzuliefern; die Wettbewerbsbedingungen kann man im Dresdener Rathause, erstes Obergeschoss, Zimmer Nr. 14 erhalten.

Die Redaktion des „Ulk" in Berlin veranstaltet ein Preis-Ausschreiben und setzt für die besten „künstlerisch ausgestalteten Zeichnungen politischen oder socialen Inhalts" drei Preise im Betrage von 300 M., 200 M. und 100 M. aus. Näheres durch die Redaktion des Ulk.

DENKMÄLER.

*** *Nationaldenkmal für den Fürsten Bismarck in Berlin.* Der geschäftsführende Ausschuss des Komitees hat beschlossen, die zehn Künstler, die im Wettbewerb von 1895 erste Preise erhalten haben, und überdies die Herren Professoren Reinhold Begas, Brütt und Manzel in Berlin, Professor Rob. Diez in Dresden und Professor Rudolf Maison in München aufzufordern, neue Entwürfe gegen angemessene Vergütung anzufertigen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Berlin. — Im *Kunstgewerbe-Museum* wird die Ausstellung der gewebten Stoffe, welche den Lichthof füllt, am Anfang Oktober abgelöst werden durch eine Ausstellung von älteren Stickereien aus dem Bestande der Sammlung. Zu gleicher Zeit sind im Lichthofe Knüpfteppiche ausgestellt, welche unter Mitarbeit der Königlichen Webeschule in Crefeld von *Joh. Kneusels & Co.* daselbst angefertigt sind. Ferner: Ein Mosaikbild von 12 qm Größe, nach einem Karton von Professor *Paul Mohn*, angefertigt von der deutschen Glasmosaik-Gesellschaft *Puhl & Wagner* in Rixdorf. Das Bild ist für ein Erbbegräbnis auf dem Jerusalemer Kirchhof bestimmt und stellt in lebensgroßen Figuren Glaube, Liebe und Hoffnung dar. Ferner: Ein siebenarmiger Leuchter aus der Marienkirche in Kolberg. Dieser in edler Bronze ausgeführte Leuchter ist von kolossaler Höhe, 4,77 m, sein Schaft ruht auf drei Löwen; die Form mit sieben Armen entspricht dem Leuchter des Tempels von Jerusalem, wie er auf dem Triumphbogen des Titus erscheint. Nach der ausführlichen niederdeutschen Inschrift ist der Leuchter 1327 gegossen. Er hatte im Laufe der Jahrhunderte mancherlei Schaden erlitten und ist jetzt in den Werkstätten des Museums wieder hergestellt.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *Eine Gesellschaft von Miniaturmalern* ist in London gegründet worden und am 22. September mit einer Ausstellung in die Öffentlichkeit getreten, in der sich besonders Damen mit hervorragenden Arbeiten ausgezeichnet haben.

VERMISCHTES.

*** *Die Malerakademie in Prag* ist mit Genehmigung des Kaisers von Österreich in die staatliche Verwaltung übernommen und in eine Kunstakademie umgestaltet worden. Der Unterricht, der in beiden Landessprachen erteilt wird, hat am 1. Oktober begonnen.

*** *Kaiser Wilhelm II.* hat in diesem Jahre zu seiner Zeichnung mit dem Motto „Völker Europa's, wahret eure heiligsten Güter!“ ein Seitenstück geschaffen, das am 30. September, dem Geburtstag der Kaiserin Augusta, durch die Kunsthandlung von *Amsler & Ruthardt* in Berlin in den Handel gebracht worden ist. Die bildliche Ausgestaltung der Zeichnung, die in einer vortrefflichen Heliogravüre der Reichsdruckerei wiedergegeben worden ist, hat wieder Prof. *Hermann Knackfuß* in Kassel besorgt. Das Bild, das die Unterschrift „Niemand zu Liebe, Niemand zu Leide! Wilhelm J. R.“ trägt, ist eine Allegorie des vom Erzengel Michael geschützten Friedens und ist gewissermaßen eine Illustration des Schlusssatzes der Rede, die Kaiser Wilhelm II. bei dem Festbankett am 10. Mai 1896 in Frankfurt a. M. gehalten hat. Er lautete: „Und so hoffe Ich, dass ein Jeder von Ihnen auch mit Mir darin übereinstimmen wird, dass es unsere Pflicht ist, unser Volk in Waffen hoch zu halten, zu achten und zu ehren, ... dass auch wie bisher der Erzengel Michael in goldener Wehr strahlend, vor dem Thore des Friedenstempels der Welt stehend, dafür sorgen wird, dass niemals böse Geister im stande sein werden, den Frieden unseres Landes ungerecht zu stören.“ Im Hintergrunde zeigt die Komposition eine von Säulen getragene, nach vorn durch ein Portal geöffnete Kuppelhalle in romanischem Stile, den Tempel des Friedens, von dem fünf Stufen herabführen. Auf der obersten, zur Rechten des Portals, dessen Bogenlaibung reich gegliedert ist, steht, von zwei Löwen in mittelalterlicher Auffassung flankirt, die imposante Gestalt des Erzengels Michael als des Hüters des Friedens, von Kopf bis zu Fuß in Erz gepanzert. Der über den Panzer geworfene Waffenrock ist mit preußischen Adlern gemustert und zeigt auf der Brust ein großes Eisernes Kreuz. Die rechte Faust umklammert den Griff des aufrecht stehenden Schwertes, während sich die linke auf den Rand des Schildes stützt, dessen Zeichen der Hohenzollernaar mit dem quadrirten Hohenzollernwappen als Herzschild ist. Unten an den Stufen erblickt man die Dämonen der Finsternis, des Umsturzes und der Zerstörung, die gegen den Engel anzustürmen versuchen. Der eine hält eine Lanze, der zweite eine Geißel, der dritte eine Brandfackel und der vierte ein feuriges Schwert in der Hand. Rauch und Qualm umgiebt die Dämonen, von denen man weiter unten noch die Köpfe zweier anderen sieht, die die Schar der mit wilder Gewalt gegen die hehre Friedensgestalt anstürmenden höllischen Geister vervollständigen. Hinter St. Michael erblickt man in der Kuppelhalle die Gestalten von Frauen und Kindern, welche die unter dem Schutze des Friedens gedeihenden Künste und Wissenschaften, Gewerbe und Industrie versinnbildlichen. Die Kuppelwölbung zeigt Engelsgestalten, die unter Musikbegleitung in frommer Andacht Psalmen des Friedens singen. Unter ihnen liest man das Wort: PAX.

⊙ *Die Zahl der Berliner Theater* ist um ein neues vermehrt worden, das Anspruch auf künstlerische Bedeutung erheben kann: das Theater des Westens, das in der Nähe der Kaiser Wilhelms-Gedächtniskirche auf Charlottenburger Gebiet liegt. Sein Erbauer ist *Bernhard Sehring*, der in den letzten Jahren den Theaterbau als seine Specialität pflegt. Um Einheit des Stils kümmert er sich dabei nicht. Er folgt nur seiner Laune, und am wohlsten fühlt sich seine schöpferische Kraft, wenn sie bei der Gestaltung des Grundrisses große Schwierigkeiten zu überwinden hat. Daran hat es auch bei dem „Theater des Westens“ nicht gefehlt, dessen Terrain erst allmählich zu seinem jetzigen Umfang zusammengekauft worden ist. Die Hauptfront zeigt ein Gemisch von griechischer Renaissance und Empirestil. Das ist aber nur eine Kulisse. Die Seitenfront und die Gartenfassade sind in einfachem Ziegelrohbau ausgeführt und in derselben phantastischen Weise gestaltet und dekorirt wie das „Künstlerhaus“ in der Fasanen-Straße, womit Sehring die erste Probe seines eigenartigen Programms geboten hat. Das ist wieder ein Gemisch aus Nürnberger Renaissance, märkischem Backsteinbau und krausen Barockformen. Das Innere ist einheitlicher gestaltet als das Äußere. Das Hauptgewicht der Dekoration und die größte Raumverschwendung ist den Wandelgängen und dem Foyer gewidmet worden. Hier wie im Zuschauerraum ein Aufwand von Pracht und Glanz, der in keinem Verhältnis zu dem verhältnismäßig nur kurzen Aufenthalt des Publikums in allen diesen Räumen steht. Zu dem Theater gehören noch einige Restaurationssäle, von denen einer sogar mit Fresken aus der Parsifalsage von Th. Kutschmann ausgemalt worden ist! Das ist auch ein Zeichen der Zeit: je tiefer die Bühnenproduktion und mit ihr die schauspielerischen Kräfte sinken, desto prunkvoller wird der Rahmen, der diese Armut umschließt. Immerhin dürfen Künstler und Kunsthandwerker froh sein, dass ihnen solche Arbeiten geboten werden. Die Kunst an sich hat mit diesen zweckwidrigen Luxusbauten nichts zu thun.

VOM KUNSTMARKT.

München. — Kollektion E. v. Gelder. Bei der am 22. Sept. durch die E. A. Fleischmann'sche Hof-Kunsthandlung in München abgehaltenen Versteigerung war der Totalerlös einschließlich des 10% Aufgeldes 37645 M. Es brachten u. a. Nr. 14 Hch. Bürkel 900 M., Nr. 23 Karl Ebert 410 M., Nr. 30 Max Gaißer 600 M., dito Nr. 34 520 M., Nr. 52 Rob. Haug 610 M., Nr. 70 Hugo König 610 M., Nr. 71 dito 660 M., Nr. 91 Jul. Noerr 440 M., Nr. 120 Otto Sinding 430 M., Nr. 130 A. Stademann 690 M., Nr. 167 J. Wenglein 650 M., Nr. 160 dito 560 M., Nr. 181 Jos. Wopfner und Ziegel 560 M.

ZEITSCHRIFTEN.

Gazette des Beaux-Arts. 1896. Lieferung 471.

Les portraits dans l'oeuvre de Watteau, par G. Schéfer. — Quelques peintures de Pompéi, par P. Gusman. — Louis Courajod, par A. Michel. — L'exposition universelle de 1900, II; Les palais des Champs-Élysées, par L. Magne. — Pour la tiare d'Olbia, par Th. Reinach. — Deux dessins d'ingres, par A. R. — Correspondance d'Allemagne: l'exposition internationale de Berlin en 1896. I., par H. Rosenhagen. — Giorgione, Studio di A. Conti, par A. R.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58. — Yorkstraße 20.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 2. 22. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE MÜNCHENER JAHRES-AUSSTELLUNG IM GLASPALAST.

III.

Ganz außerordentlich umfangreich ist die britische Abteilung des Glaspalastes, die bis jetzt drei Haupt- und drei Nebensäle füllt. Trotzdem sie wenig ganz Hervorragendes und vieles Unbedeutende enthält, ist sie diejenige, welche, wie die englische Kunst stets, den geschlossensten Eindruck reservirter Vornehmheit hervorbringt. Man fühlt hier: man ist bei gut erzogenen Leuten zu Gast; nirgends mengen sich schrille, plebejische Stimmen in den Gesamtaccord, der durch sonore tiefe Klänge zusammengesetzt wird. Ein feiner Geschmack weiß hier alle Erscheinungen zu adeln und selbst das Minderbedeutende harmonisch und sympathisch zu machen.

Die Schotten sind mehr Kraftnaturen, zeigen jedoch dieselbe gute Erziehung. Sie sind im Glaspalast weit in der Minderzahl und nicht so gut wie in der Secession, bieten jedoch auch hier viel Schönes.

Eine neue Charakteristik der britischen Kunst geben zu wollen, wäre überflüssig — dies ist in diesen und in andern Blättern schon zur Genüge geschehen. Nur auf einzelne Erscheinungen sei aufmerksam gemacht, wie sie die diesmalige Ausstellung gerade nahelegt. Der Bevorzugte ist diesmal *Austen Brown*, von Geburt wohl ein Schotte, der in London lebt. Sein Damenporträt hat die einzige große goldene Medaille bekommen und gewiss mit Recht; von allen distinguirten Porträts der Ausstellung ist das seine das distinguirteste. Obgleich von kräftiger Wahrheit der Erscheinung, hat es durch seine einfache Farbenzusammenstellung, ein schwarzes Jackett auf der gelbgrauen Chinaseide des Paravents, eine so tiefe teppichartige Bildwirkung, wie man sie bei den deutschen Porträts vergeblich suchen würde. Ganz außerordentlich ist auch das raffinirt geschmackvolle Bild einer Dame von *Cadby*, das in seinem Whistlerischen Dämmerton uns wie ein schöner Traum anmutet, aus dem das bleiche Gesicht licht und doch schemenhaft auftaucht. Etwas gesucht, aber doch anziehend sind zwei Porträtköpfe von *Gilchrist*. Ganz von kräftigem Wirklichkeitssinn durchsetzt ist *Solomon J. Solomon's* Bildnis des Bildhauers Frampton, daneben noch etliche, die durch breiten Vortrag und sichere Eleganz etwa die Bahnen Shannon's gehen und einen hohen Rang in der Porträtkunst einnehmen, auch da, wo man etwas mehr Rasse dahinter wünschte. Noch einen Engländer hat man mit einer Medaille ausgezeichnet, *G. W. Joy* mit seinem Bilde die „Danaiden“. Ein streng gezeichneter und gemalter Mädchenleib mit ausgesprochenem griechischen Profil, zeigt das Bild Eigenschaften, die bei den Engländern nicht weiter überraschen, aber durch das edle Ebenmaß, das hier nichts von akademischer Korrektheit hat, und wegen der keuschen Empfindung, mit der es gemalt, sehr hoch zu stellen ist. Ähnlich, vielleicht mit einem kleinen Stich ins Süßliche, ist *Hacker's* „Daphne“, deren blühende schlanke Nacktheit aber mit soviel Anmut und Lieblichkeit gegeben ist, dass es Prinzipienreiterei wäre, sich nicht daran zu erfreuen. *Fowler*, der hier im Vorjahre gut aufgenommen worden, macht diesmal von dem, was an ihm gefallen, einen etwas allzu reichlichen Gebrauch und weiß deshalb wenig zu fesseln. Das, was heuer an ihm gut ist, ist die englische Tradition, während seine eigene Arbeit flüchtig und gehaltlos ist. Das ist schade, denn Fowler ist ein, wenn auch nicht epochemachendes, so doch höchst feinsinniges Talent, das sich hier in einer ins Englische übersetzten und daher verfeinerten Kitschmalerei verbraucht. Auch der

bekannte *Richmond* ist in seiner Aphrodite nicht so kernig, wie die neueren Stilisten, aber auch nicht so anmutig, wie er selbst früher war. Eigentliche Stilisten zeigen sich hier, zumal es sich nur um Staffeleibilder handelt, wenig. Ihr einer Führer, *Walter Crane*, ist zwar mit einigen Werken, so der „Brücke des Lebens" vertreten, von denen wohl nur die „Frühlingsembleme" ganz unbekannt sind; drei Frauengestalten, Calla, Iris und Fingerhutblüten verkörpernd, auf frühlingsgrüner Aue, in denen sich in entzückender Weise das stilbildende Element der Engländer auf der Basis von Naturformen zeigt. Die archaisirende Seite dieser Bestrebungen zeigt *Robert Burns'* Ritter Galahad, während bei Cadby's Aquarell japanische Einflüsse vorherrschen.

Typisch ist es für britische Kunst, ein Stück Wirklichkeit, auch da, wo es noch so faustfertig vorgetragen wird, poetisch zu verklären. Eine Dosis Mystik mischt sich in die einfache Darstellung einer Kartoffelernte oder einer abendlichen Heimkehr; nicht als ob das beabsichtigt wäre, sondern dieses vertiefte Empfinden ist wie eine Naturnotwendigkeit, die sich unbewusst in jedem Pinselstrich ausprägt. So bei dem schönen Bild von *Austen Brown* „Heimkehr von der Heuernte", das uns wie eine Elegie anmutet, ohne etwa die Bauern ins Süßliche zu ziehen. Dahin gehört auch *Wetherbee's* Hirtenidyll, bei dem man ein Stück aus Ovid zu vernehmen glaubt. So könnte ich noch manche Namen nennen, wie die schönen Arbeiten *Mc. Gregor's*, des Tiermalers *Smith*, *Stokes*, *Tuke* und manche andere. Auch die Landschafter schließen sich zum größten Teil der englischen Tradition aufs beste an, wie *Murray*, *Brown*, *Downie*, *Terris* etc.

Vom übrigen Ausland sind nur noch einige Italiener, Spanier und Belgier vertreten, Frankreich stellte sich erst Mitte Juli ein. Die Südländer haben ein paar kleine Delikatessen — nicht für Maler, sondern für Käufer — da; Sachen, die durch ihre Spitzpinselei den Eindruck fabelhafter Detailarbeit machen, im Grunde aber weder das noch überhaupt studirt sind, sondern nur in handwerklicher Routine entstanden. Die Hohlheiten, wenn sie auch mit tönenden Namen unterschrieben sind, könnten dort bleiben, wo sie herkommen; dass wir diese Ware vertreiben helfen, bringt uns in keiner Weise Vorteil. — Außerdem haben die Italiener noch einige Figurenbilder im größeren Maßstab, die höher stehen, wie z. B. *Milesi's* Waisen. Von Belgiern ist mir bis jetzt nur *Dierckx'* Kinderasyl aufgefallen, dem man die II. Medaille zuerkannte.

Es bleibt uns nun außer der Plastik nur noch die Schwarzweiß-Ausstellung übrig, die diesmal wohl die bedeutendste der ganzen Ausstellung ist, besonders weil sie durchgehend ausgezeichnete Leistungen aufweist und ganz wenig Belangloses enthält. Im Mittelpunkte des Ganzen steht die *Kollektivausstellung des Münchener Radirvereins*, der im Glaspalast neutrales Gebiet bedeutet, da hier Secessionisten und Genossenschaftler gemeinsam ausstellen. Man wird sich hier über die Bedeutung klar, zu der sich die graphische Kunst heute emporgeschwungen und mehr noch: wie das Hauptstreben der Modernen darauf gerichtet ist, eine künstlerische Thätigkeit in allseitigster Form zu zeitigen. Sie soll sich nicht mehr an ein bevorzugtes Material hängen, nicht das Ölbild soll mehr das allein seligmachende sein, sondern der Künstler soll seine Gestaltungskraft beweisen auf allen Gebieten, die des ästhetischen Ausbaues fähig sind. Wir wissen von der englischen Bewegung, was es ergeben kann, wenn es Künstler von Gottes Gnaden nicht für Raub halten, sich mit Bucheinbänden und Tapetenmustern, mit keramischen Entwürfen und Möbeln abzugeben. Verwandte Bestrebungen können wir hier in unserer Schwarzweiß-Ausstellung beobachten. Zu den Vielversprechenden auf diesem Gebiet gehört u. a. *Fritz Erler*, der hier einen Gestaltenreichtum, eine Phantasie und ein Stilgefühl bezeugt, die seine diesbezüglichen Leistungen hoch über seine Ölbilder stellten. Da sind z. B. von ihm zwei Rahmen mit Bucheinbänden in weißem Pergament, auf das mit den einfachsten Mitteln, Umrisslinien mit vereinzelten farbigen Füllungen, ein Reichtum von Einfällen ausgebreitet ist, die ungemein fesseln. Seine Neigung zu archaisiren macht sich ziemlich bemerkbar, doch ist stets genug des Eigenen da, dass man es mehr als eine Liebhaberei auffassen muss, die mit der Zeit in den Hintergrund treten wird. Eigenartig und übersprudelnd von Einfällen sind auch seine keramischen Entwürfe, in denen er die schlichtesten Motive aus der Natur, wie etwa eine Motte, die ums Licht fliegt, aufs Geistreichste zum Ornament zu verwerten weiß.

Zu den bedeutendsten Erscheinungen gehört *Otto Greiner*, dem ebenfalls eine goldene Medaille zuerkannt wurde. Er ist von allen derjenige, der am sichersten seine Bahn geht, der sich durch das hingebendste Naturstudium vor der Gefahr zu bewahren weiß, eines Tages seinen Fonds aufgebraucht zu sehen. Es ist eine seltene Erscheinung, dass jemand, der über einen so üppigen Phantasiereichtum verfügt, für alles und jedes so gründliche und ehrliche Studien macht. Er legt sich nie künstlich mit Hilfe von Vorbildern seinen Stil zurecht, sondern lässt sich den von selbst entwickeln, befragt stets nur die Natur. Die Ausstellung vereinigt eine große Kollektion seiner Arbeiten: ältere und neuere Radirungen, Diplome, Lithographieen, Studien, unter denen besonders die Aktzeichnungen eine ganz hervorragende Meisterschaft verraten. Wenn man daneben die Arbeiten von *Julius Diez* sieht, so muss man unwillkürlich denken, dieser möchte sich ein Beispiel an Greiner nehmen. Man findet nicht häufig einen solchen Fonds von originellem Gestaltungsreichtum, wie ihn Diez besitzt; seine Studien aber sind derartig kindlich, dass man kaum versteht, wie das alles von ein und derselben Hand herrührt. Schlägt Diez nicht denselben

soliden Weg des intensiven Naturstudiums ein wie Greiner, sondern lebt allein von dem Kapital, mit dem ihn die Natur beschenkt, so ist es nur eine Frage der Zeit, wie lange jenes ausreicht. Viele haben schon lange damit gewirtschaftet, aber der Tag ist immer gekommen, an dem es verbraucht war. — Zu den Besten gehört auch *Dasio*, der in seinen — im guten Sinne — außerordentlich dekorativen Radirungen immer mehr seinen eigenen Stil findet. Über seinen Cyclus, den er nach den neun Musen nennt, ist in diesen Blättern schon berichtet. *Welti* und *Urban*, der leider nur mit drei Kohleentwürfen vertreten ist, sind ähnliche Talente; auch *Pankok* gehört zu ihnen, der neben schönen Zeichnungen nach der Natur besonders geistvolle Entwürfe zu ornamentalen Randeinfassungen etc. liefert, die teilweise stark den englischen nachempfunden sind, aber doch ein vielversprechendes Talent verraten.

Ganz auf dem Boden der realen Erscheinung der Dinge stehen *Völling* mit kecken Naturstudien mit der Radirnadel, *Meier-Basel, Wenban, Hahn, Ubbelohde, Keitel, Benno Becker, Berlepsch,* von dem auch noch keramische Entwürfe hervorzuheben, *Sandreuter* mit Aktstudien etc. Auch *Rossmann's* Diplom sei erwähnt. Eine große Kollektion rührt von *Herzog* her, der in diesen anspruchlosen Sachen entschieden höher steht als in seinen prätentiösen Ölbildern. Etliches sind flott und kräftig hingesetzte Illustrationen, hinter denen man nicht viel sucht, einiges wirklich feine Stimmungsbilder, wie z. B. der Abend am Isarthorplatz. Wieder anderes verblüfft durch die technische Geschicklichkeit, mit der er die Kupferplatte bearbeitet.

Von der übrigen Schwarzweiß-Ausstellung nehmen mit am meisten vier ältere Handzeichnungen *Klinger's* das Interesse in Anspruch. Sie sind alle mit „Bruxelles 79" bezeichnet und es ist erstaunlich, wie fertig und in sich abgeschlossen er schon in diesen Blättern auftritt. In dem einen, „Alpdrücken", weiß er mit den wenigen Federstrichen so genial den Eindruck des Spukhaft-Unheimlichen hervorzurufen, dass man sich unwillkürlich ins Gedächtnis zurückruft, welches testimonium paupertatis sich jene ausstellten, die Klinger's erstes Auftreten mit Spott begrüßten. Auch das zweite Blatt, „Dédié à une maison de tolérance", zeigt schon eine bedeutende zeichnerische Meisterschaft, die hier an Menzel denken lässt. Das dritte, „Tod und Jenseits", ist ein Entwurf, der neuerdings erst ausgeführt wurde, das vierte, „der Schritt der Zeit", der riesenhafte Fuß des Chronos, der eine Christusfigur niederdrückt.

Neben Klinger hängen zwei Blatt *Rops*, seine zahmsten und, wenn ich nicht irre, die ersten, die eine officielle deutsche Ausstellung birgt. *Gysis* bringt ein außerordentlich schönes Diplom für die heurigen olympischen Spiele, in dem er antike Motive mit der mystischen Zartheit unserer Tage aufs glücklichste verbindet. Ich nenne noch die interessanten Original-Radirungen von *Vogeler*-Worpswede, *am Ende, Leibl, Rohr, Klotz, Seufferheld, Hollenberg, Köpping* u. a. mehr, zuletzt auch noch die ausgezeichneten reproduzirenden Stiche und Radirungen der verschiedensten Namen, sowie die brillanten Holzschnitte, die zumeist den „Fliegenden Blättern" entnommen sind.

Überblickt man das weite fruchtbare Feld, das sich den zeichnenden Künsten öffnet und denkt dabei an das Zwecklose der Überproduktion an Ölbildern, so wird man in der Verschiebung der Anteilnahme der Künstler zu Gunsten des ersteren Gebiets ein günstiges Omen sehen. Denn gesund und kräftig kann eine Kunstübung — sieht man dabei von den Bestrebungen Einzelner ab — im Grunde nur dann sein, wenn Angebot und Nachfrage in einem annehmbaren Verhältnisse stehen. Und gegenüber der Menge des zu bedruckenden Papiers von heutzutage werden die bei den wenigen Kunstsinnigen, die noch für Bilder frei sind, sehr wenig in Frage kommen.

SCHULTZE-NAUMBURG.

DIE WÜRZBURGER TIEPOLO-AUSSTELLUNG.

Analog der Tiepolo-Ausstellung in Venedig hat nun auch Würzburg eine Reihe von Werken dieses Meisters zu einer Kollektivausstellung vereinigt, die in der Residenz im weißen und im Kaisersaal aufgestellt ist. Der Zugang dazu geht über die große Freitreppe, über der bekanntlich die herrlichen Deckenfresken Tiepolo's sich befinden. Eine Reihe von schwer zugänglichen Bildern aus Privatbesitz bilden den Hauptwert, ferner sind Handzeichnungen und Photographieen vorhanden. Von der Thätigkeit und der künstlerischen Vollendung der Fresken Tiepolo's gewähren die Würzburger Fresken, aus der reifsten Zeit des Meisters stammend, auch dem ein klares Bild, der seine herrlichen Meisterwerke in Venedig, Madrid u. a. a. O. nicht kennt. Zudem ist Tiepolo als Freskenmaler schon zu oft besprochen und gewürdigt, zuletzt in dem allerdings nicht viel Neues bietenden populären Werkchen F. F. Leitschuh's. Gehen wir gleich zu den Gemälden über, die zum größten Teil aus Privatbesitz stammen und unser intensivstes Interesse erwecken! Meist waren sie bisher unbekannt. Die siegreiche kräftige Individualität des Meisters, die trotz aller möglichen deutlich erkennbaren fremden Beeinflussungen, welche er von Rubens, Veronese, Velazquez, Dürer und sogar Altdorfer empfing, sich immer wieder Bahn brach zu eigenem Ausdruck, erfüllt uns mit Bewunderung. Tiepolo ist ein echter Venezianer, und wenn er auch hier und da der lyrisch-sentimentalen Strömung seiner Zeit Concessionen macht, da wo wir kräftige dramatische Bewegung erwarten, so entschädigt er andererseits durch eine Reihe von prächtigen koloristischen Details, durch die geniale Komposition und

vor allen Dingen durch die specifisch modernen Qualitäten, die unleugbar vorhanden sind und die in seinem Natursinn, seiner Farbenfreude, seinem Pleinairismus sich äußern.

Verschiedene der Bilder sind offenbar in Würzburg entstanden; teils äußere, teils innere Gründe zwingen zu diesem Schlusse. Da ist gleich eine „Flucht nach Ägypten“ (aus dem Besitze des Freiherrn von Reinach), ein Vorwurf, der bekanntlich zu den bevorzugtesten des Meisters gehörte. Zeichnerisch erinnert das Bild an Dürer, stilistisch und in der Koloritbehandlung an den großen Regensburger Albrecht Altdorfer. Den genialen Italiener ließ die starke Beeinflussung, die er bei uns von diesen Beiden empfing, nicht ruhen; er zollte ihnen seinen Tribut mit diesem Bilde. Es ist in Tempera, wie die meisten seiner hier ausgestellten Bilder, beinahe weiß gemalt und licht lasirt; die Schatten und Konturen sind sodann mit Braunrot eingezeichnet. Ebenfalls stark zeichnerisch behandelt ist und den charakteristischen ungemischten Temperastrich zeigt der Christus am Ölberg aus der Würzburger Universität, der vielleicht Werkstattarbeit ist. Überhaupt beweist auch die Würzburger Ausstellung wieder einmal, dass der private Kunstsammler seinen Bildern mit aller Gewalt einen berühmten Vater geben muss, sonst ist ihr Wert in seinen Augen geringer. Aber trotz dieser Taufen haben an manchen dieser „Tiepolo's“ fremde Hände, im günstigen Falle die der Söhne, mitgeholfen.

Professor Thedy in Weimar schickte eine zart und fein gemalte Opferscene, die noch stark an Paolo Veronese erinnert. Eine Lucrezia desselben Besitzes ist etwas sentimental und trocken. Ein Gigantensturz von Professor Helfrich ist ein flottes, großgedachtes Werk, reif und schön ist ein Bild des Kreisrichters Conradi, „Antonius und Cleopatra“, vielleicht in den Beginn des Würzburger Aufenthaltes fallend. Das Ölporträt eines alten Mannes ist ein herrliches geniales Werk von wunderbar impressionistischer Farbenwirkung; man denkt sofort an Lenbach.

Zwei Sopraporten für die Residenz Armida und Rinaldo, aus Tasso's Zaubergarten, sowie die „Familie des Darius“ und „Mucius Scaevola“ sind echt venezianische Rokokobilder mit ihrer leise störenden Sentimentalität. Geistvoll, skizzenhaft und impressionistisch ist eine Karnevalscene in Tempera (von Merk in Frankfurt a. M. ausgestellt). So konnte um die Mitte des 18. Jahrhunderts nur noch ein Venezianer malen. — Aus dem Besitze des Herrn von Guttenberg kommen zwei zusammengehörige Ölbilder, „Christus am Brunnen“ und „Jesus und die Ehebrecherin“. Für die beiden vornehmen Frauenköpfe hat offenbar dasselbe Modell gedient. Auf dem Bilde mit der Ehebrecherin vermochte ich noch zu erkennen I . B . . . . 1751, also sind die Bilder in Würzburg entstanden. Auch glaube ich den Frauenkopf auf der herrlichen Himmelfahrt Mariä in der Würzburger Hofkirche wiederzufinden. Die siegreich heimkehrende und von den Mitbürgern begrüßte Judith, sowie das Gegenstück dazu, Jephta's Heimkehr, sind zwei geistvolle, vortrefflich durchgeführte und komponirte Bilder. Hervorragend ist das Helldunkel des ersteren Bildes. Auch ein Christus am Ölberg bei Kommerzienrat Kustermann-München zeichnet sich durch diese Eigenschaften aus. Denselben Besitzer hat eine außerordentlich feine geistreich komponirte Skizze zur Kreuzschleppung. — Was die Handzeichnungen anbelangt, so sei nur kurz berichtet, dass die drei bekannten Skizzenbücher aus der Würzburger Universitätssammlung, sowie dasjenige aus dem Berliner Kupferstichkabinett vorhanden waren: es sind Fundgruben, die auf ein reichbegabtes, gottbegnadetes Künstlerschaffen Licht werfen. Kunsthändler Clausen in Turin schickte ebenfalls eine Reihe von Handzeichnungen, die „außer einigen wirklich vortrefflichen und authentischen Blättern eine Menge apokrypher, ja direkt stümperhafter Schülerversuche“ enthalten. Ich schließe mit den Worten meinen Bericht in der „Frankfurter Zeitung“ (Nr. 245, Morgenblatt) über dieselben: „Hier wäre etwas mehr Kritik in der Auswahl am Platze gewesen“. Eine Rötelzeichnung auf graugrünem Tongrund von Lorenzo Tiepolo, ein derber Studienkopf, interessirt durch die gute Technik, aber die Wucht, das Zwingende, Künstlerische des Vaters ist ihm versagt. Hochinteressante Einblicke in die Psychologie des Schaffens bei G. B. Tiepolo gewähren die verschiedenen Entwürfe zur Flucht nach Ägypten; es sind darunter ganz köstliche Stücke, meist ganz flüchtige, reine Auffassungsstudien, die ohne jedes Detail nur Wert auf die Betonung des Charakteristischen legen, aber von individuellem Leben zucken, so z. B. das eine Blatt, wo der Zug mit der hl. Familie um eine Felsecke hervorkommt. Geistvolle Entwürfe zu den Capricci, ein großgedachter, wuchtiger Höllensturz, tragen des Meisters Handzüge und daneben eine Rötelskizze mit der Madonna, dem Kind und dem kleinen Johannes, die ein ödes stümperhaftes Machwerk ist, allem Anschein nach sogar eine Pause; ebensowenig sind die drei Putten mit einem Schilde in den Wolken ernst zu nehmen. Für echt halte ich dagegen wieder zwei Rötelzeichnungen, Johannes der Täufer predigend und Christi Taufe, sowie die Tröstung eines Sterbenden und eine Verkündigung. Eine Schlangenanbetung der Juden und verschiedene Götter vor Zeus kann ich kaum als inferiore Werkstattsversuche gelten lassen. Echt Tiepolo und entzückend graziös ist der farbige Entwurf zu einer Kuppel, großartig wuchtig ist die Rötelskizze eines entsetzt von oben herabgeschleuderten Verdammten. Über diesem Blatte liegt ein sehr fein ausgeführter architektonischer Entwurf mit Figuren. Zum Schlusse sind noch Radirungen G. B. Tiepolo's und seiner Söhne, sowie Radirungen nach seinen Werken zu erwähnen, die zum Teil Originale sind, zum Teil dem soeben erschienenen Werke „Acqueforti dei Tiepolo“ von Ferd. Ongania in Venedig entnommen sind.

Die Veranstalter der Würzburger Tiepolo-Ausstellung verdienen den wärmsten Dank aller Kunstfreunde und Kunsthistoriker, denn sie haben am richtigen Orte und im richtigen Moment die Gelegenheit ergriffen, durch eine sonst nicht wieder in dieser Vereinigung zu genießende Kollektion von Werken eines genialen Meisters zu beweisen, dass Giovanni Battista Tiepolo mit Recht als einer der „Weltlieblinge“ unter den bildenden Künstlern gilt und immer gelten wird.“ *E. BRAUN.*

BÜCHERSCHAU.

Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, bearbeitet von Dr. *E. Paulus.* Stuttgart 1896, Paul Neff, Verlag.

Von diesem hochbedeutsamen Werk sind nunmehr Lieferung 11—15 erschienen, welche den Schwarzwaldkreis behandeln. Bietet dieser Kreis auch quantitativ nicht die reiche Ausbeute, wie der in den ersten 10 Lieferungen behandelte Neckarkreis, so hält er sich inhaltlich doch auf gleicher Höhe wie jener. Wir finden hier als Ausgangspunkt mittelalterlicher Kunstentwicklung das in einem stillen Thale des Schwarzwaldes gelegene, hochberühmte Benediktinerkloster Hirsau, dessen Bauschule über halb Deutschland hin Kirchen und Klöster errichtet, in jenem strengen, frühromantischen Stil, der an Klarheit der Anordnung, kühner Einfachheit der Formen und lichter Hoheit der Verhältnisse von keinem späteren mehr erreicht werden sollte. In der gotischen Periode geben die beiden bedeutenden Reichsstädte Reutlingen und Rottweil den Ton an; daneben erscheint als wichtiger Mittelpunkt das große und starke Geschlecht der Pfalzgrafen von Tübingen. Auch in der Renaissancezeit bleibt Tübingen ein Kunstmittelpunkt. Hochwichtig sind die Altertümer des Kreises, vor allem die der schwäbischen Alp. Ringwälle, Opferstätten, Grabhügel und Hochstraßen längstvergessener Volksstämme liefern zahlreiche, zum Teil fast dreitausendjährige Funde, darunter kolossale Prunkgefäße, Bronzewaffen und Schmucksachen von einer Pracht und einem Geschmack, wie man es kaum vermuten sollte. Auf jene keltischen Völker folgten die Römer, und auch diese haben zahlreiche Spuren hinterlassen. Die auf die römische folgende allemannische Zeit zeigt in den sogenannten Reihengräbern wieder eine Menge prächtiger Waffenstücke und Schmucksachen. In die Allemannenzeit zurück (um 500) reicht auch die Veste Hohenneufen mit ihren Ringmauern und riesigen Rundtürmen. Den Übergang zur oben bereits erwähnten mittelalterlichen Kunst bildet das Kirchlein zu Wannweil aus dem 10. und das zu Burgfelden aus dem 11. Jahrhundert. Das prächtige Werk mit seinem Kunstatlas und den zahlreichen Textillustrationen muss als eine ganz hervorragende Publikation bezeichnet werden. *Pg.*

NEKROLOGE.

*** Der Architekt *Alois Hauser*, Professor an der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, ist am 7. Oktober in Baden bei Wien im Alter von 55 Jahren gestorben. Hauser hatte sich, wie wir einem Nekrolog der „Neuen fr. Presse“ entnehmen, hauptsächlich kunsthistorischen Studien gewidmet und hat sich durch die Erforschung und Rekonstruktion einiger hervorragender Baudenkmäler des Mittelalters sehr verdient gemacht. Namentlich hat er die Aufmerksamkeit nicht bloß der Fachmänner, sondern auch weiterer Kreise auf die antiken und mittelalterlichen Bauten in den Städten Dalmatiens gelenkt und sich durch die Wiederherstellung des Domes von Spalato ein bleibendes Andenken geschaffen. Auch als Lehrer des architektonischen Kunststils hat Professor Hauser an der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums sehr erfolgreich gewirkt. Er war ein geborener Wiener und machte schon als junger Mann Studienreisen nach Italien, Griechenland, nach den Balkanländern und Kleinasien. Auch beteiligte er sich an den archäologischen Forschungs-Expeditionen, die 1873 und 1875 nach der Insel Samothrake gesendet worden sind, und gab einen Bericht über ihre Ergebnisse nebst den Abbildungen der dort gefundenen Skulpturwerke heraus. Nach der Bildung des Vereines „Carnuntum“ leitete Hauser in den ersten Jahren die von diesem Vereine in Petronell und Deutsch-Altenburg unternommenen Ausgrabungen, wobei er 1888 das Amphitheater von Carnuntum entdeckte. Den Dom von Spalato und den dazugehörigen, aus antiken Säulen und Baustücken erbauten Glockenturm hat er vor dem Verfalle bewahrt und in der ursprünglichen Form wiederhergestellt. Auch die venetianische Loggia in Trau und den Campanile von San Marco in Lesina hat er restaurirt und eifrig für die Ausgrabungen in Salona gewirkt. In Wien hat Hauser den stilvollen Umbau des Äußern der Schottenkirche ausgeführt und den Entwurf für den Brunnen auf dem Margarethenplatze im fünften Bezirke geliefert.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Der Tiermaler *R. Friese* und der Marinemaler *Schnars-Alquist* in Berlin haben den Professortitel erhalten.

*** *Dr. Paul Wolters*, zweiter Sekretär an der archäologischen Reichsanstalt in Athen, ist zum Professor ernannt worden.

VERMISCHTES.

*** *Wandmalereien aus der Zeit der Deutschen Ordensritter.* Die Freilegung und Reinigung der in dem Ordensschlosse zu Lochstädt aufgedeckten Wandmalereien wird seit dem 1. August durch einen von der Marienburg durch den Baurat Dr. Steinbrecht überwiesenen, sachkundigen und zuverlässigen Maler bewirkt. Die Freilegung selbst macht besonders deshalb große Schwierigkeiten, weil die ersten Deckschichten sehr fest auf der Malerei sitzen. Das Ergebnis wird aber nach sachverständigem Urteil für die Archäologie überraschender und wichtiger sein, als anfänglich vermutet wurde, da bedeutsame Reste nicht kirchlicher, vielmehr dem Ritterleben angehöriger Darstellungen gefunden wurden. Die Art der Freilegung und die zu erhoffende Ausbeute veranlassen zu einem sehr bedächtigen Vorgehen. Es wird daher der gänzliche Abschluss voraussichtlich erst im nächsten Jahre erfolgen.

*** *Für den Louvre in Paris* ist, wie der „Frankfurter Zeitung“ geschrieben wird, das berühmte Triptychon von *Hugo van der Goes*, „Anbetung des Kindes durch die Engel und Hirten“, das sich bisher im Besitz des Erzspitals von Sa. Maria Nuova in Florenz befand, für 900000 Frcs. angekauft worden. Über die Vorgeschichte des Verkaufs wird folgende Darstellung gegeben: „Da das Spital in finanzielle Not kam, beschloss es, seine ganze Kunstsammlung zu veräußern, und wandte sich daher pflichtgemäß vor zwei Jahren an den damaligen Kultusminister Baccelli. Durch Vermittelung des Direktors der Florentiner Museen und Galerieen, Professor

Ridolfi, kam auch ein Vertrag zu stande, demzufolge die Hospitalleitung sich verpflichtete, die ganze Galerie dem Staate gegen eine Abfindungssumme von 275000 Lire abzutreten. Diese Summe sollte ratenweise und ohne Zinsen abgetragen werden. Das Spital hatte also Entgegenkommen genug gezeigt, um so mehr, als es der Regierung zwei Jahre lang Zeit ließ, die Genehmigung des Parlaments einzuholen. Aber die Regierung that nichts. Unterdessen erhielt das Spital von anderer Seite Angebot auf Angebot, infolgedessen drängte es in Rom auf Beschleunigung und bat wenigstens, wenn die Regierung auf den Verkauf verzichten wolle, um die Erlaubnis, mit anderen Käufern zu verhandeln. Das jetzige Ministerum verbot diese Verhandlungen, that aber auch nichts. Das Spital protestirte, neues Drängen beim Kultusministerium erfolgte, und dieses scheint endlich umgestimmt worden zu sein — denn das Spital verkauft jetzt an — andere." Den Anfang hat die Verwaltung des Louvre mit dem besten Stück der Sammlung gemacht.

*** *Über die Entdeckung eines neuen Correggio* wird der „Köln. Ztg." geschrieben: „Unter den Gemälden, die der Königl. Pinakothek zu Mailand von dem dortigen Erzbistum überlassen worden sind, findet sich auch eine Anbetung der hl. drei Könige, die nach dem Urteil des Galerie-Direktors Bertini und anderer Fachmänner zweifellos als ein Jugendwerk Antonio Allegri's da Correggio anzusehen ist. Das Bild ist auf Leinwand gemalt, hat die Größe von 1,08×0,84 m, enthält über zwanzig Figuren voll Leben und Ausdruck in einer sonnigen Landschaft und zeigt gleich Correggio's übrigen Jugendarbeiten noch den Einfluss der Mantegna'schen Schule. Der Zeit nach setzt Bertini das Bild zwischen 1513 und 1514, vor die berühmte Madonna di San Francesco im Dresdener Museum, welche bisher als Correggio's erstes größeres Werk galt."

Domeinweihung zu Halberstadt. Am 18. September fand zu Halberstadt die Einweihung der neuen Domtürme statt. Der mit der Geschichte dieser Kirche Vertraute weiß, dass erst im Jahre 1861 zwei Türme an Stelle der aus dem Mittelalter stammenden baufälligen fertig gestellt wurden, von denen aber schon nach nur zwanzig Jahren der nördliche, neun Jahre später auch der südliche wegen gefahrdrohender Beschaffenheit abgetragen werden musste. Es ist berechtigt, zu bedauern, dass seiner Zeit zu große Sparsamkeit gewaltet hat, und daher jetzt eine Ausgabe von 470000 M. nötig geworden ist, um an Stelle des Unzulänglichen Neues und, wie jeder wünscht und hofft, Bleibendes zu setzen. Was das Äußere der neuen Türme betrifft, über welches sich fast nur Lobendes sagen lässt, so bietet mit ihrer Hilfe die Westfront jetzt endlich ein stilgerechtes, einheitliches Bild, von dem man freilich mit Fug annehmen darf, dass es den Ideen der einst im Übergangsstil bauenden und auf gleichförmige Durchführung des gesamten Werkes sinnenden Künstler des beginnenden 13. Jahrhunderts nicht entspricht. Immerhin aber muss man zum Ruhme derer, die jetzt den Bau vollendet haben — Baurat Varnhagen zu Halberstadt hat ihn ersonnen, Regierungsbaumeister Köhler ihn geleitet — sagen, dass sie, wie die Aufgabe unter heutigen ganz veränderten Verhältnissen lag, und soweit die Außenseite der Türme in Betracht kommt, Vortreffliches geschaffen haben. Der neue Bau beginnt erst über dem zweiten Geschosse. Die beiden unteren wie auch das Fundament sind in ihrer Gestalt aus der Zeit um 1230 erhalten geblieben, die oberen Geschosse aber in einer Art, welche der ursprünglichen vorzüglich abgelauscht ist, darauf gesetzt worden. Überaus reizvoll unterbrechen von unten auf in Größe und Mannigfaltigkeit der Gliederung zunehmende Öffnungen die Mauern, deren Starrheit auflösend und die Schwere mindernd. In der Höhe enden die auf quadratischem Fundamente stehenden Türme mit einem Friese von oben abgeplatteten Kleeblattbögen. Darüber erheben sich je vier spitze Giebel, jeder mittels einer großen Öffnung durchbrochen, und von gestelztem Rundbogenfriese umsäumt. Auf ihnen stehen die achtkantigen Helme, welche mit Kupfer gedeckt sind. Ihre Konstruktion ist von Eisen, wie denn überhaupt dieses Material bei dem Innenausbau der Türme vielfach Verwendung gefunden hat. Dagegen wäre nichts einzuwenden, denn thöricht wäre es, nur aus antiquarischen Rücksichten auf die Vorteile der modernen Konstruktion zu verzichten, wenn nicht das Eisen an Stellen aufträte, wo es geradezu störend wirkt. Schon von der Straße aus erblickt man durch die gewaltigen, nur von zwei schlanken Säulen geteilten Schallöffnungen die Gerüste von eisernen Trägern und Schienen, in welchen die Glocken hängen; die nüchternen, harten Linien mit ihrer dunkeln Farbe schieben sich hinter dem hellen Grau der ruhigen, schönen Steinformen hin und her, zerstören die Illusion, dass hier ein einheitlich gedachtes Kunstwerk geschaffen sei, und mahnen in einer den Zwecken des Gotteshauses fremden Weise an die Prosa industrieller Alltäglichkeit. Hier ist die Stelle, wo die Zukunft Veränderungen vorzunehmen hat, die der Schönheit und Würde des Werkes von bleibendem Vorteil sein müssen. Dass die großen Glocken (Domina und Osanna) einen ihre Klangwirkung beeinträchtigenden niedrigen Standpunkt erhalten hätten — ein Vorwurf, den ich verschiedentlich habe äußern hören — kann ich nicht anerkennen. Sie sind bis weit ins Land hinaus zu vernehmen, wie es immer der Fall gewesen ist. Das Stadtbild im Ganzen genommen, wie es sich bei der Betrachtung aus der Ferne darstellt, hat durch die neuen Türme keine auffällige Veränderung oder Verschönerung gewonnen. Die Türme sind, sobald man ihre Einzelheiten nicht mehr erkennt, von zu nüchternem, schlank-spitzigem, gewöhnlichem Aussehen. Man glaubt sie schon über vielen Städten gesehen zu haben, und die unweit stehende Martinikirche mit ihren beiden ungleichen Türmen sowie die Kirche U. L. Frauen mit ihren alten romanischen, nach rheinischem Vorbilde erbauten Rautenhelmen behaupten nach wie vor den Ruhm, dem Bilde der Stadt das charakteristische Ansehen zu geben. Ferner tritt bei weiterem Abstande das Mißverhältnis hervor, welches zwischen den Maßen des Thurmbaues und denen des Kirchenschiffes besteht, — ein Übelstand, über welchen kein Scharfsinn hinweghelfen kann, und der nur zu beseitigen wäre durch völlige Wegräumung der alten Geschosse samt den Fundamenten, ein Gedanke, der aus kunstgeschichtlichen Gründen unmöglich ist. Dadurch, dass der Dom von denen, die einstmals seinen Bau anfingen, kürzer und niedriger beabsichtigt war, als er von den späteren Fortsetzern ausgeführt wurde, steht der Grundriss des Turmbaues nicht im Verhältnis zu dem des übrigen Gebäudes, — ein nicht zu ändernder Widerspruch verschiedener Baugedanken. Man hat die Gelegenheit benutzt, auch sonst am und im Halberstädter Dome auszubessern, was dessen besonders bedürftig war. Schadhafte Steine sind durch neue ersetzt, abgenutzte Treppen wieder hergestellt und dergleichen mehr. Von besonderem Interesse ist dabei die Erneuerung der zwei Thüren, welche aus dem hohen Chor nördlich und südlich in den Chorumgang führen. Sie waren am Ende des 15. Jahrhunderts mit Malereien geschmückt worden, die auf mit starkem Kreidegrunde überzogenem Pergament gemalt waren und Maria mit dem Engel der Verkündigung, die hh. Stephanus und Sixtus, Karl den Großen und andere Personen darstellten. Im Laufe der Zeit waren diese Bilder

durch unnütze Hände in schlimmster Art verdorben worden. Die Wiederherstellung muss leider als nur teilweise geglückt bezeichnet werden. Besonders überflüssig war es, an der südlichen Thür die Innenseite, welche nie bemalt war, neuerdings mit einer Anbetung der h. drei Könige im Stile des 15. Jahrhunderts zu bedecken. Dies Werk giebt Zeugnis nur davon, welche Leistungen eine unrecht angebrachte Altertümelei hervorzubringen vermag. Weshalb begnügte man sich nicht damit, die alten Thüren im Kapitelsaale aufzubewahren, und gab einem der tüchtigen Meister heutiger kirchlicher Kunst den Auftrag, die Aufgabe im modernen Sinne zu erledigen. Es ist weder ästhetisch begründet, noch dem Vorbilde vergangener Geschlechter entsprechend, eine Kirche wie diese zu scheinbarer Greisenhaftigkeit zu verurteilen. Etwas ähnliches ließe sich vielleicht in Zukunft von dem weiteren Statuenschmuck, dessen Aufstellung beabsichtigt wird, etwas ähnliches schon jetzt in Bezug auf die Wiederherstellung der Glasgemälde sagen, Dinge, bei denen allerdings zum Teil andere Rücksichten gelten müssen. Mit der Ausbesserung und Erneuerung der Glasmalereien hat man an einem Fenster der Marienkapelle den Anfang gemacht. Die Arbeit entbehrt der harmonischen Durchführung, und es ist sehr zu wünschen, dass künftig derartige Aufgaben nur den größten und leistungsfähigsten Instituten übertragen würden. Man sieht, dass auch bei der Neugestaltung des Halberstädter Domes so manches Unbedeutende neben dem Guten steht. Zum Glück überwiegt das letztere aber so sehr, dass man sich des vollendeten Werkes mit Recht freuen darf. *OSKAR DOERING.*

Berlin. — *Das Königliche Kunstgewerbemuseum* veranstaltet in den Monaten Oktober bis Dezember 1896 die nachstehenden Vorlesungen: a) Einführung in das Kunstgewerbe und seine Litteratur. Herr Direktor Dr. P. Jessen. 10 Vorträge, Montag abends $8\frac{1}{2}$—$9\frac{1}{2}$ Uhr. Beginn: Montag, den 12. Oktober 1896. b) Die Bronze. Herr Dr. Adolf Brüning. 10 Vorträge, Dienstag abends $8\frac{1}{2}$—$9\frac{1}{2}$ Uhr. Beginn: Dienstag, den 13. Oktober 1896. c) Haus- und Wohnungseinrichtung im Altertum. Herr Dr. Franz Winter. 10 Vorträge, Donnerstag abends $8\frac{1}{2}$—$9\frac{1}{2}$ Uhr. Beginn: Donnerstag, den 15. Oktober 1896. Die Vorlesungen finden im Hörsaal des Museums statt und werden durch ausgestellte Gegenstände und Abbildungen, sowie durch Lichtbilder mittelst des Projektions-Apparates erläutert. Der Zutritt ist unentgeltlich.

VOM KUNSTMARKT.

*** *Die Versteigerung der Antiquitätensammlung des Herrn Adolf Thiem in Berlin,* die am 14. und 15. Oktober bei R. Lepke stattfand, hat ca. 41000 M. ergeben.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. 1896. Nr. 4.

Deutsche Pilgerfahrten nach Santiago de Compostella. II. Fortsetzung. — Notiz über Dürer aus den Nürnberger Ratsprotokollen.

Architektonische Rundschau. 1896. Liefg. 12.

Taf. 89. Restauration des Rathauses zu Tübingen; entworfen von Prof. C. Dollinger in Stuttgart; ausgeführt vom † Maler L. Lesker. — Taf. 90. Kapelle für die evangelische Gemeinde in Jünkerath; erbaut von Schreiterer & Below, Architekten in Köln a. Rh. — Taf. 91 u. 92. Kurhaus für Westerland auf Sylt; entworfen von Schmidt & Wurzbach, Architekten in Hamburg. — Taf. 93. Stuckaturen auf den Schildbögen, Stichkappen etc. im Chorabschluss der Mühlfeldkirche in Tölz (Oberbayern), um 1730; aufgenommen von Reg.-Baumeister O. Poetsch in Charlottenburg. — Taf. 94. Wohnhaus in der Herzog Wilhelmstr. in München; erbaut von Architekt E. Drollinger daselbst. — Taf. 95. Villa Glaser in Dornbach bei Wien; erbaut von Architekt Karl Haybäck in Wien. — Taf. 96. Aussichtsturm auf dem Kriegsberg bei Stuttgart von Eisenlohr & Weigle, Architekten daselbst.

Bayerische Gewerbe-Zeitung. 1896. Nr. 18/19.

Wanderungen durch die II. Bayerische Landesausstellung. (Forts.) Von Dr. E. Reicke. — Bayerisches Gewerbemuseum. — Aus dem Gewerbeleben.

Die graphischen Künste 1896. Heft 4.

Nachruf an S. k. und k. Hoheit den durchlauchtigsten Herrn Erzherzog Carl Ludwig. — Adolf Stäbli. Von H. E. v. Berlepsch.

Die Kunst für Alle. 1896/97. Heft 2.

Die moderne ungarische Kunst auf der Millenniums-Ausstellung in Budapest. (Schluss.) Von Th. von Szana. — Ein Brief Gainsborough's. Von Hermann Helferich. — Ein Wort in Sachen der Kunst von Emile Zola. Verdeutscht von H. E. v. Berlepsch. II. Malerei.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1896. Heft 4.

Die Galerie Lochis zu Bergamo. Von Emil Jacobsen. — Über objektive Kriterien der Kunstgeschichte (zugleich eine Rezension). Von H. Alfr. Schmid. — Notizen zu deutschen Malern. Von Wilh. Schmidt.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1896. Heft 6/7.

Die altniederländischen Gemälde der Sammlung des Frh. A. v. Oppenheim zu Köln. Von E. Firmenich-Richartz. — Ein neues silbervergoldetes Vortragekreuz im spätgotischen Stile. Von Schnütgen. — Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung. V. Der gotische Dom. Von Hein. Schrörs. — Umbau der katholischen Pfarrkirche in Bedburg (Kreis Kleve). Von Karl Rüdell. — Die Kathedrale von Granada und ihr Baumeister. Von Carl Justi. — Zwei alte Armleuchter im erzbischöflichen Diözesan-Museum zu Köln. Von Schnütgen. — Die XLIII. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands. Von Cl. Frh. von Heeremann. — Die Ausstellung für christliche Kunst in Dortmund. Von Rob. Möller. — Die Generalversammlung der „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst“.

Zeitschrift für Innendekoration. 1896. Oktoberheft.

Das Reichsgerichtsgebäude in Leipzig und seine Innendekoration. II. Von H. Schliepmann. — Plauderei über Inschrift und Sinnspruch in der Dekoration. Von L. Hagen, Berlin. — Etwas über Pflanzen-Farben. Von Georg Strasser. — Zur Geschichte des Bettes. Von Fr. Minkus. — Das Stilisiren der Naturformen. — Die Möbel-Industrie in der Millenniums-Ausstellung in Budapest. Von Ida Barber. — Die kunstgewerbliche Ausstellung in Dresden 1896. I. Von Paul Schumann. — Ausstellung für Elektrotechnik und Kunstgewerbe in Stuttgart. II. Von Max Bach. — Der „Schwabenkessel“ und die Edelmetall-Ausstellung der Firma P. Bruckmann & Söhne in Heilbronn auf der Kunstgewerbe-Ausstellung in Stuttgart 1896.

Gazette des Beaux-Arts. 1896. Lieferung 472.

Rembrandt à Leyde, par E. Durand-Gréville. — Alfred de Curzon. Ses études de paysage, par Emile Michel, de l'institut. — Deux familles de sculptures de la première moitié du XVII. siècle: Les Boudin et les Bourdin, par P. Vitry. — Peintres-Graveurs contemporains: L.-A. Lepère, par Roger-Marx. — L'exposition de 1900. II. Les palais des Champs-Élysées, par L. Magne. — Un portrait de Beethoven par M. v. Schwind, par Th. v. Frimmel. — Courrier de l'art antique, par S. Reinach. — Correspondance de l'étranger. — Angleterre: Les Grandes ventes artistiques en 1896, par Herbert F. Cook. — Allemagne: l'eposition internationale des Beaux-Arts de Berlin en 1896, par Hans Rosenhagen. — Bibliographie: le musée national de Versailles (P. de Nolhac et A. Pératé), par M. J. L.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58. — Yorkstraße 20.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 3. 29. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERLIN.

IV.

Über die Abteilungen der Belgier und Holländer, der Dänen, Norweger und Schweden, der Russen und Polen ist wenig neues zu sagen. Norweger, Schweden und Holländer wetteifern miteinander, um es allen Launen der Pariser Modemalerei gleich zu thun, mögen sie nun auf den krassesten Naturalismus oder auf Mystik, Symbolismus und Spiritismus hinauslaufen. Bei diesem wilden Rennen ist der holländische Marinemaler *H. W. Mesdag* allmählich aus einem Realisten zu einem Farbenpoeten geworden, der in Holland beinahe so viel bedeutet, wie A. Achenbach und E. Dücker bei uns, und *Israëls* ist längst nicht mehr ein einsamer Bahnbrecher, sondern er schreitet bereits mit mehreren anderen, die ihn nachahmen und ihn bald übertreffen werden, in Reih und Glied. Unter den Norwegern wirkt *Hans Gude* beinahe schon wie eine tropische Pflanze, die in einem fremden Erdreich keine feste Wurzel fassen kann, und die schwedische Malerei würde sich von der neuesten französischen gar nicht mehr unterscheiden, wenn Graf *Rosen*, der Schüler von Henry Leys, nicht mit einer ganz in der Art dieses Meisters gemalten „Rückkehr des verlorenen Sohnes" mit Figuren in der Tracht des 16. Jahrhunderts und mit drei vortrefflichen Bildnissen die germanische Kunstrichtung verträte. Auch *Gustav von Cederström*, ein Schüler von Bonnat und Meissonier, ist in einer „Wache an der Leiche Karl XII." noch ein Anhänger der älteren Richtung in der Historienmalerei, während er sich in einer Scene aus einem „Nachtasyl in Stockholm", wenigstens in der Wahl des Motivs, auf die Seite der „Modernen" stellt. Zu ihnen gehören fast sämtliche schwedischen Landschaftsmaler, soweit sie sich an unserer Ausstellung beteiligt hatten, unter ihnen auch ein Sohn des Königs, Prinz *Eugen* von Schweden, der völlig auf dem Boden der impressionistischen Stimmungsmalerei steht. Im Verhältnis zu diesen Malern erscheint der Tier- und Landschaftsmaler *B. Liljefors* beinahe im Lichte eines romantisch gestimmten Naturdichters.

Auffallend ist, dass die dänische Kunst, im Gegensatze zu der dänischen Litteratur und der Hinneigung fast aller gebildeten Dänen zu Frankreich, viel weniger von den Franzosen abhängig ist als Norwegen und Schweden. Es scheint, als ob der Geist Thorwaldsen's immer noch in diesem kleinen, aber betriebsamen Volke mächtig ist. In der Bildhauerkunst jedenfalls, trotz aller entgegengesetzten Versuche, die der Brauer Jacobsen in seiner allgemein zugänglichen Glyptothek in Ny Karlsborg macht. Aber auch in der Malerei herrscht ein Streben nach Sorgfalt und Gediegenheit der Durchführung, ein tiefer Ernst, der von dem modernen Skizzenwesen nichts wissen will. Ein Bild wie z. B. die im Bade von den beiden Alten überfallene Susanna — die Scene spielt in der Abenddämmerung auf der Marmorterrasse eines Hauses — von *Laurits Tuxen* ist ganz und gar ein Sprössling der antikisirenden Richtung Thorwaldsen's, und die beiden meisterhaften architektonischen Interieurs aus der Zeit Ludwig's XVI. von *Adolf H. Hansen* sind aus der gleichen künstlerischen Gesinnung hervorgegangen. Die Landschaftsmalerei durchdringt ebenfalls ein sozusagen germanischer Zug. Der Sonnenuntergang im Meere an der äußersten Spitze eines Eilandes von *H. Ole Brasen* z. B. ist ein Lichteffektstück, das ganz an die Romantik der älteren Düsseldorfer Marinemaler erinnert. — Auch in Belgien ist die Hinneigung zu Frankreich nicht so stark, wie uns die jugendlichen Mitglieder einiger excentrischen Malerklubs in Antwerpen und Brüssel glauben machen wollen. Die

autochthone Kunst des Landes redet dazu eine viel zu eindringliche Sprache, seltsamer Weise aber nicht die, die in Rubens und van Dyck ihren Höhepunkt erreicht hatte, sondern die einfältige und schlichte Naturwahrheit der Brabanter Schule. Man treibt dabei nicht etwa ein seelenloses Spiel archaisirender Nachahmung. Fast überall kommt vielmehr eine tiefe, persönliche Empfindung zum Durchbruch, am stärksten vielleicht auf dem lieblichen Triptychon von *Edmund van Hove*, wo der hl. Lukas die Madonna mit dem Kinde malt und man durch das Fenster einen Blick auf eine köstlich frische Frühlingslandschaft genießt. Einer der hervorragendsten belgischen Maler, *Jef Leempoels*, sucht sogar die fein detaillirende Weise der van Eyck, Memling und Q. Massys auf ganz moderne Gegenstände, auf bildnisartige Kopfstudien, auf Genrefiguren, auf satirische Zeitbilder und auf tiefsinnige Allegorieen zu übertragen, von denen freilich eine unter dem Titel „Le destin et l'humanité“ dem Beschauer ein unlösbares Rätsel aufgiebt, womit der Maler jedenfalls den Zweck starker Sensation erreicht hat. Eine andere Gruppe von belgischen Malern sucht wieder die Traditionen von Wappers, Gallait u. s. w. fortzuführen. Am erfolgreichsten thun dies *Pierre Jean van der Ouderaa* mit einer Scene aus dem Bethlehemitischen Kindermord und einer Rückkehr von der Kreuzigung und der Orientmaler *Karl Ooms* mit einer Mordscene aus dem modernen Kairo. Andere Belgier, wie z. B. der ausgezeichnete Militärmaler *Leon Abry*, der Genre- und Landschaftsmaler *Evariste Carpentier*, der die große goldene Medaille davongetragen hat, und *Gustav Vanaise*, dessen nacktes Mädchen an der Quelle ein Meisterstück in der Zeichnung, der Modellirung und in dem fein gestimmten Kolorit ist, huldigen einem gesunden Realismus, der weder nach den Alten zurückblickt, noch seitwärts nach Frankreich schielt. Nur unter den Landschaftsmalern machen sich, wie fast in allen Ländern, grobnaturalistische Neigungen am meisten breit.

Zur Beurteilung der russischen Malerei hat die Ausstellung zu wenig Material geboten. Immerhin waren wenigstens zwei der jetzt am meisten gepriesenen Maler vertreten: *Ilja Repin* mit seinem bekannten, sehr theatralisch gehaltenen Bildnis von Liszt, der gerade sein Requiem ersinnt, und zwei kleineren, erheblich feiner charakterisirten, und *Wladimir Makowsky* mit drei Genrebildern aus dem russischen Volksleben, die zwar an sich ganz verdienstvoll sind, aber doch keinen Vergleich mit den Meisterwerken unserer Knaus, Vautier, Defregger, Bokelmann, Bachmann u. s. w. aushalten. Dass die Polen als Nation selbständig auftraten, sei nur der Vollständigkeit wegen erwähnt. Im übrigen weiß man, dass die polnische Malerei in den Farben aller großen Kunstcentren, zumeist in denen von München, Paris und Wien schillert. Doch muss anerkannt werden, dass in den meisten der polnischen Kunstjünger ein sehr energischer Kunsttrieb steckt, dass ihre Erfindung reich und originell ist, dass sie sich sogar bis zur Kühnheit und Verwegenheit versteigt und dass ihre Darstellungsmittel meist von großer, schon jüngeren Künstlern geläufiger Virtuosität zeugen. Was den Polen auf dem Gebiete des politischen Lebens versagt worden ist, scheinen sie auf dem der Kunst erobern zu wollen. Es ist ihnen zum Teil schon gelungen und wird ihnen noch in reicherem Maße gelingen, wenn aus dem polnischen Volkstum noch mehr solcher Kräfte erwachsen, wie der geniale Porträtmaler *Kasimir Pochwalski*, der etwas von der Ehrfurcht gebietenden Macht eines Velazquez besitzt, und der Genremaler *Jacek Malczewski* in Krakau, der wenigstens als Maler Polen an Russland zu rächen sucht, wozu er freilich über eine große, fast Grauen erregende Kraft der Darstellung verfügt.

Wenn die deutsche Malerei durch die Elite-Ausstellungen der Fremden vielfach benachteiligt worden ist, so hat die deutsche Plastik diese Einbuße wieder eingebracht. Sie ist freilich zur Zeit erheblich besser gestellt als die Malerei, weil die Aufträge zu Kaiserdenkmälern und zu Denkmälern für andere mehr oder weniger berühmte Männer noch reichlich fließen und die großen Städte auch allmählich zu der Einsicht gekommen sind, dass es auch ihre Pflicht ist, etwas für die Kunst zu thun. Man kann nicht sagen, dass die Stadt Berlin allen übrigen Preußens und der Monarchie mit gutem Beispiel und offenen Händen vorangeht. Aber auch in Berlin ist manches anders geworden, und die städtische Kunstdeputation thut, was die ihr zugewiesenen, oft noch arg bestrittenen Mittel erlauben. Schon allein *Hundrieser's* prächtige, schnell populär gewordene Kolossalfigur der Berolina auf dem Alexanderplatz macht viele Unterlassungssünden aus der Vergangenheit gut. Freilich, einen kolossalen Monumentalbrunnen wie die Stadt Stettin scheint sich die Reichshauptstadt trotz ihres enormen Etats noch nicht leisten zu können. Der Stettiner Brunnen, eine Schöpfung des Berliner Bildhauers *Ludwig Manzel* und ein Werk von genialer, ganz und gar von der Schablone abweichender Kühnheit im Aufbau, dann das Originalmodell zu dem Denkmale Kaiser Friedrich's auf dem Schlachtfelde von Wörth mit seiner prächtigen, die Verbrüderung von Nord- und Süddeutschland darstellenden Sockelgruppe von *Max Baumbach* und ein Kunststück plastischer Gymnastik, eine Ringergruppe von dem Belgier *J. Lambeaux* waren die größten Thaten in der plastischen Abteilung. Dass daneben auch eine schwächliche Aktfigur, ein nacktes, noch unentwickeltes Mädchen, das die Nymphe Echo darstellen soll, von *E. Onslow Ford*, mit der großen Medaille ausgezeichnet wurde, ist wohl nur als ein Akt der Courtoisie gegen England aufzufassen, die bei uns niemals, auch bei ungünstigen politischen Konstellationen, außer Acht gelassen wird. Viel begründeter war die gleiche Auszeichnung bei dem spanischen Bild-

hauer *Augustin Querol*, einem entschlossenen Realisten, der sowohl in seinem Hochrelief, das die Heilung von Aussätzigen durch Sankt Franciscus darstellt, als auch in einer Gruppe aus der Eroberung von Sagunt durch die Römer (einer durch eigene Hand gestorbenen Frau, an deren Leichnam sich ihr verlassener Knabe anklammert) Zeugnisse eines starken, wenn auch noch nicht völlig abgeklärten Talents abgegeben hat. Querol ist übrigens kein Anfänger mehr. Wir haben schon viele „wilde Sachen“ von ihm gesehen. Aber gerade daraus schöpfen wir die Hoffnung, dass er allmählich so sicher gehen wird wie z. B. der Czeche *Josef Myslbeck*, dessen knieende Statue des Kardinals Fürsten Friedrich zu Schwarzenberg (für sein Grabmal im Prager Dom bestimmt) ein Meisterwerk der Porträtirkunst ist, das sich mit den besten ähnlichen Schöpfungen der italienischen Renaissance messen kann. — Auf der anderen Seite müssen wir auch Anfängern gegenüber, denen ein großer Wurf gelungen ist, vorsichtig sein. Wenn *Otto Petri* in Pankow bei Berlin eine kleine goldene Medaille für eine Gruppe erhalten hat, die einen Fischmenschen darstellt, der eine auf dem Meeresgrunde ruhende, nackte Leiche eines ertrunkenen Mädchens mit lüsternen Blicken anglotzt, so bedeutet das nur, dass Böcklin, trotz der missglückten Schöpfungen seiner letzten Jahre, immer noch in hohem Ansehen steht, das auch seinen Nachahmern in der Plastik zu gute kommt. Viel origineller giebt sich dagegen der Dresdener *Erich Hoesel*, dessen hunnischer Reiter bei einer Streife durch die Steppe der Gebeine erschlagener Feinde gewahr wird, nachdem sein hässlicher Klepper davor bockbeinig Halt gemacht hat. Ein fast diabolischer Humor, der durch eine vollendete Virtuosität in der Technik zu ungeschmälertem Ausdruck gekommen ist. Wir wollen nur hoffen, dass uns der Name Hoesel oft in Erinnerung gebracht wird.

Die große Kunstausstellung wäre nicht vollständig gewesen, wenn die graphischen Künste und die Architektur sich nicht daran beteiligt hätten. Das ist denn auch in so reichem Maße geschehen, dass selbst das Interesse des Publikums vor diesem Massenaufwand nicht mehr Stand gehalten hat und ebenso die Arbeitskraft der Berichterstatter erlahmt ist. Man fragt sich, staunend und missbilligend zugleich: „Wohin soll das führen?“ Die Aufnahmefähigkeit des Publikums wird von Jahr zu Jahr abgestumpft, die Produktion der Künstler wird ins Unübersehbare gesteigert, die Eigenart jedes Kunstvolkes geht unter den unablässig wechselnden, fremden Eindrücken mehr und mehr verloren, und wir müssen leider bekennen, dass die deutsche Eigenart diesen fremden Einflüssen am wenigsten gewachsen ist. Und das Schlimmste ist: die Kunst kommt dabei nicht vorwärts. Kampf und wieder Kampf — aber der Siegespreis in diesen Kämpfen bleibt ein Phantom, und die Kunst an sich zieht keinen anderen Gewinn, als den, der aus Paletten und Pinseln, aus Zeichenstiften und Modellirstecken gewonnen werden kann. Die Gedankenarbeit schläft. ADOLF ROSENBERG.

BÜCHERSCHAU.

Jubiläumslieferung der „Denkmäler der Baukunst“. Selbstverlag des Zeichenausschusses der Studirenden der Kgl. Technischen Hochschule zu Berlin-Charlottenburg. Abt. I. Für den Buchhandel: Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin W. 41.

Die seit 25 Jahren bestehende Vereinigung von Studirenden der Technischen Hochschule in Berlin zur Herausgabe der Denkmäler der Baukunst hat kürzlich eine Jubiläumslieferung erscheinen lassen, welche ein Gebiet ausführlich behandelt, das in den früheren Lieferungen nur flüchtig gestreift werden konnte, nämlich die Profanarchitektur der romanischen Stilperiode. Es ist diese Arbeit um so dankenswerter, als die Überreste von Profanbauten aus jener Zeit von Jahr zu Jahr weniger werden. Die Jubiläumslieferung bringt auf 16 Tafeln folgende hochwichtige Bauwerke zur Darstellung: Die Thorhalle des Klosters zu Lorsch. Burgthor und Vorhalle zu Groß-Komburg. Die Kaiserpfalzen zu Nymwegen, Ingelheim, Aachen, Kaiserswerth und Hagenau. Das Kaiserhaus und die Ulrichskapelle zu Goslar. Die Vorhalle des Domes der Kaiserpfalz zu Goslar. Die Kaiserpfalz zu Wimpfen. Die romanische Doppelkapelle der Burg zu Nürnberg. Die Godehardkapelle zu Mainz. Die Kaiserpfalz zu Gelnhausen. Der romanische Palas der Burg zu Münzenberg. Die Kaiserpfalz zu Eger. Die Doppelkapelle zu Lohra. Schloss Reichenberg. Das Landgrafenhaus der Wartburg. Die Doppelkapellen zu Freyburg a. U. und Landsberg. Die Burg Dankwarderode zu Braunschweig. Die Kaiserpfalz zu Seligenstadt. Romanische Profanbauten zu Köln, Metz, Gelnhausen u. s. w. Als sehr zweckmäßig und eine vergleichende Übersicht außerordentlich fördernd erweist sich der einheitliche Maßstab, in dem sämtliche Objekte gezeichnet sind, was übrigens nicht nur für die Jubiläumslieferung, sondern für das ganze Werk gilt. Die Leiter und Bearbeiter dieses schönen Unternehmens verdienen alle Anerkennung. *PG.*

Th. Goebel, *Die graphischen Künste der Gegenwart.* Ein Führer durch das Buchgewerbe. Stuttgart, 1895. F. Krais. 241 Seiten Text, gr. 4⁰, Tafeln und Textillustrationen.

Seit die Aesthetik durch die Kunstgeschichte ersetzt wurde, hat das Interesse an der Technik der bildenden Künste einen bedeutenden Aufschwung genommen. Unter den Werken, welche speciell die Technik der graphischen Künste erörtern, nimmt das obengenannte einen besonderen Platz ein. Es ist zunächst für alle diejenigen bestimmt, welche sich über modernes Buchgewerbe orientiren wollen. Es berichtet daher über Papier und Druck, über Schriftlettern und Druckfarbe, sogar über den Bucheinband. Es giebt überall eine Darstellung dieser Dinge, die denjenigen belehren soll, der als Drucker, Verleger oder Herausgeber ein Interesse daran hat. Es behandelt weniger die geschichtliche als die praktisch-technische Seite der Sache. Der weitaus größte, uns hier vor allem interessirende Teil ist aber der modernen Illustrationstechnik gewidmet, jenem so vielverschlungenen, selbst für den Fachmann nicht immer mit Sicherheit zu durschreitenden Labyrinthe, das durch die hastig sich folgenden Entdeckungen und Verbesserungen immer mühsamer zu durchforschen ist. Goebel ist hier in allem Wesentlichen ein erfahrener, sehr zuverlässiger Führer,

Lithographie, Holzschnitt, die Kupferdruckverfahren, besonders aber die zahllosen photomechanischen Reproduktionsmanieren werden eingehend nach ihrer Herstellungsweise, praktischen Verwendbarkeit und ihrer Wirkung erläutert. Was in photographischen Jahrbüchern u. s. w. verstreut war, ist hier praktisch zusammengestellt. Denn für die Praxis vor allem ist das stattliche Werk bestimmt. Diese Absicht tritt auch in der Art, wie die Illustrationen beschafft wurden, zu Tage. Die Beispiele für die im Text erläuterten Verfahren sind in der Hauptsache von den Firmen geliefert, welche auf dem betreffenden Gebiete Hervorragendes leisten. Man wird vielleicht über diese „Reklamebeilagen“ die Nase rümpfen. Wie wäre es aber sonst möglich gewesen, einen solchen Reichtum von prachtvoll hergestellten Drucken dem Bande einzuverleiben? Vielleicht hätte hier und da etwas strenger ausgewählt werden dürfen. Holzschnitte, wie die von A. Krämer (Stuttgart) sind nicht gerade mustergültig. Dafür entschädigen die lange Reihe guter Farbendrucke, die prachtvollen Autotypieen von Angerer und Göschl, Meisenbach, Büxenstein, amerikanischer Firmen u. s. w. Wertvoll ist, dass kaum eines der photomechanischen Verfahren ohne illustrative Beilage blieb. So hat das Werk nicht nur für diejenigen Wert, welche sich selbst in irgend einer Hinsicht über Buchausstattung und speciell Buchillustration orientiren wollen, sondern auch für den, der aus historischen oder Sammlerinteressen die moderne graphische Kunst verfolgt. Die Ausstattung ist, in Anbetracht des Preises (geb. M. 45), überaus reich. Der angefügte Litteraturnachweis hätte mühelos verdreifacht werden können. Der Verfasser, der offenbar über umfassende praktische Kenntnisse gebietet, scheint in Bezug auf Heranziehung der Fachlitteratur nur seinem jeweiligen Bedarfe gefolgt zu sein. Jedenfalls wird, bei der Fülle des recht übersichtlich gegliederten Materials, dem Kunsttheoretiker wie dem Praktiker das elegante, gut gedruckte und schön ausgestattete Werk höchst willkommen sein. *M. SCH.*

Gustav Könnecke: Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur. Eine Ergänzung zu jeder deutschen Litteraturgeschichte. Nach den Quellen bearbeitet. Marburg, Elwert 1895. Geb. M. 25.

Die großartigen Fortschritte, die das Verfahren der Reproduktion von Schrift- und Bildwerken in den letzten Jahrzehnten gemacht hat, haben bei der Ausstattung und äußeren Gestaltung der Bücher eine große Veränderung hervorgerufen. Was sich nur irgend illustriren ließ, wurde illustrirt, und die Verleger benutzten, wie leicht begreiflich, diesen Schmuck der Bücher, um die große Masse des Publikums, der an dem Inhalt der Werke weniger gelegen sein mochte, zum Ankauf anzulocken. Das Bedauerliche dabei war, dass bald in sehr vielen Fällen dies Lockmittel als die Hauptsache angesehen und dem Text geringe Sorgfalt gewidmet wurde (ohne dass dadurch der Absatz der Bücher gelitten hätte). So kam es, dass man in den Kreisen der höher Gebildeten illustrirten Werken mit Misstrauen begegnete und ihnen, wenn auch oft ungerecht, den wissenschaftlichen Charakter absprach. Erst in neuester Zeit kommt man davon zurück, seitdem anerkannte Gelehrte, wie z. B. die Autoren der im Bibliograph. Institut erscheinenden großen Litteraturgeschichte der bedeutendsten Kulturvölker dem Vorurteil zum Trotz es nicht verschmäht haben, ihre Darstellung mit dem gefälligen Mittel der Illustration zu unterstützen. Und warum sollte auch eine nach den Quellen gearbeitete Sammlung von Porträts oder gleichzeitigen Darstellungen geschichtlich oder kulturgeschichtlich wichtiger Ereignisse oder von wertvollen Handschriften weniger wissenschaftlich sein, als die Schilderung in Wort und Schrift, oder warum muss ein Buch deshalb oberflächlich und unwissenschaftlich sein, weil es zufällig illustrirt ist? Zu den streng wissenschaftlichen Werken dieser Art gehört Könnecke's Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur, nur dass er den Text sehr zurücktreten lässt und sich auf die notwendigsten Angaben und auf die Belege für die Authenticität der Bilder und die Angabe der Quellen beschränkt. Könnecke hat bekanntlich zuerst (im Jahre 1886) den Versuch gemacht, ein auf umfassenden und gewissenhaften Studien beruhendes großes Bilderwerk für die ganze deutsche Litteratur herzustellen. Das Werk bestand aus zwei Abteilungen, von denen die erste die Bildnisse der bedeutendsten deutschen Sprachforscher und Litterarhistoriker, die zweite Abbildungen von Porträts, bedeutenden Orten und Handschriften zur gesamten deutschen Litteratur von den ältesten Nachrichten bis auf die Gegenwart, sogar auch an Autographen von König Konrad's Unterschrift unter eine Urkunde aus dem Jahre 1258 bis auf Kuno Fischer's eigenhändigen Namenszug enthielt. Besonders wertvoll waren die Nachbildungen der Handschrift aus dem Mittelalter, wie z. B. die Proben aus dem Codex argenteus, dem Beowulf, der Edda, dem Hildebrandslied, dem Heliand, Otfreds Evangelienharmonie, dem Rolandsliede, Nibelungenliede, Gudrun. Bei den gotischen und altdeutschen Texten ist für den Laien stets die Übersetzung beigefügt. Kostbare Miniaturen und die Bilder der altdeutschen Dichter, soweit erhalten, waren den Handschriften beigegeben; das in Gold und Farbendruck ausgeführte Porträt Walter's von der Vogelweide aus der Manesse'schen Liederhandschrift war dem Ganzen als der kostbarste Schmuck vorgesetzt. In der neueren Zeit traten, wie natürlich, Goethe und Schiller in den Vordergrund. Das Kapitel Goethe fand so großen Beifall, dass der Verleger einen besonderen Abdruck von ihm als Goethebilderatlas veranstalten konnte. Gegen Ende des vorigen Jahres ist nun von diesem prächtigen Werke eine neue Auflage erschienen. Es enthält jetzt 2200 Abbildungen, 14 blattgroße Beilagen, darunter zwei in Heliogravüre und fünf in Farbendruck. Die beiden Heliogravüren sind der Stieler'sche Goethe und der Tischbein'sche Lessing, die eine wahre Zierde des Werkes bilden. Die neue Auflage hat nicht nur die weniger gelungenen Bilder durch neue ersetzt — die inzwischen sehr vervollkommneten Reproduktionsmethoden ermöglichten häufig eine klarere und schönere Wiedergabe — sie bringt auch 500 ganz neue Bilder. Besonders berücksichtigt worden ist die Geschichte des deutschen Schauspielwesens bis zum Tode Ludwig Devrients. Der Abschnitt Goethe und Schiller hat auch in der neuen Auflage den Löwenanteil erhalten. Um unseren Lesern einen Begriff von der Fülle von neuen Abbildungen, die die zweite Auflage bringt, zu geben, verzeichnen wir die Bilder des Abschnittes Goethe, die jetzt zum ersten Male erscheinen: Bildn. Schlosser's; Bildn. und Na. des Prof. Clodius; Friederike Oeser, Bildn. verkleinert; Susanne v. Klettenberg, Bildn.; ein Friederikenlied, 1775; zwei eigenh. Radirungen Goethe's; Silhouette Lotte Buff's (bisher unbekannt); das Wertherzimmer, Kupfer von Chodowiecki; Silhouette von Goethe (bisher unbekannt); die vier Haimonskinder, Silhouette, 1776; Silhouette Klinger's (bisher unbekannt); Silhouette Goethe's (bisher unbekannt); Silhouette von Agnes Klinger und von Ph. Ch. Kayser; Bildn. von Tantchen Fahlmer; Bildn. von Katharina Zimmermann; Medaillon der Herzogin Amalie, 1785 (bisher unbekannt); Bildn. der Herzogin Amalie von Aug. Kauffmann; Goethe nach der Orig.-Kreidezeichn. von G. M. Kraus, 1786; Etters-

burg, Schlösschen Tiefurt, Radirungen; „Das Neueste von Plundersweilern", von G. M. Kraus, 1780; „Die Fischerin auf dem natürlichen Schauplatze in Tiefurt vorgestellt", 1782, Aquarell von Kraus; Goethe als Adolar in Einsiedel's „Ziegeunern", 1780; Bildn., gem. von Kraus; Korona Schröter und Goethe als „Orest und Iphigenie", Bildn., gem. von Kraus; Gräfin Branconi, Orig.-Ölbild; Heinrich Meyer (Kunstmeyr), Bildn. und Na.; Goethe in der Campagna, nach Tischbein; „Die tragische und die komische Muse mit Amor an Goethe's Büste", Zeichnung von Angelika Kauffmann, 1788; das alte Weimarer Theater; Christiane und der kleine August von Goethe, Bildn., gem. von Heinrich Meyer; „Wilhelm Meisters Lehrjahre", Titel der ersten Ausg.; Illustration von Catel zu „Hermann und Dorothea"; Scene aus „Paläophron und Neoterpe", 1800; Goethe, Bildn., gez. von Bury, 1800; Christiana, Bildn., gez. von Bury, 1800, beider Na.; Zeller, Bildn. von Begas, Na.; Goethe, Bildn., gem. von Kügelgen, 1810; Figuren aus der „Romantischen Poesie", 1810; Karoline Jagemann als „Sappho", Bildn., gez. von Kolbe, deren Na.; Goethe, Bildn., gez. von Sebbers, 1826, Na.; Rückert's Sonett auf Goethe's Tod, 1832; August von Goethe, Medaillonbildn. von Thorwaldsen; Ottilie von Pogwisch, Bildn., gez. von H. Müller; die drei Goethe'schen Enkel im Hause des Großvaters, 1836; Walther von Goethe, Bildn., gem von Jäger, 1853. Selbstverständlich ist auch die neueste Litteratur nicht unberücksichtigt geblieben. Die Reihe der Dichterporträts geht bis auf Sudermann; der Text beginnt mit einer Probe aus der vatikanischen Handschrift des Tacitus und endet mit Sudermann-Bernau: „Es war". Nicht nur der Gelehrte und der Kenner wird, hoch erfreut über die sorgfältig und fleißig ausgeführte Zusammenstellung so vieler interessanter und wertvoller Bilder, das große Werk immer und immer wieder mit neuem Gewinn betrachten, auch für den Laien giebt es in angenehmster Weise die beste Gelegenheit, durch Anschauungsunterricht sich litterarische Kenntnisse zu erwerben und die gewonnenen zu vertiefen.

* Im Auftrage des *Königsberger Künstlervereins*, der im vorigen Jahre das Jubiläum seines 50jährigen Bestehens gefeiert hat, hat der kgl. Musikdirektor *Otto Fiebach* im Verlage von *Carl Merseburger* in Leipzig ein Künstler-Liederbuch herausgegeben, das wegen seiner geschickten Auswahl und praktischen Einteilung auch zur Einführung in andere Künstlervereine empfohlen werden kann. Es enthält in vier Abschnitten ernste und heitere Künstlerlieder, allgemeine Kneip- und Vaterlandslieder und wird demnach den gesamten musikalischen Bedarf zur Würze und zum Abschluss ernster und heiterer Feste und Zusammenkünfte decken. Da das kleine, hübsch ausgestattete Bändchen in Klein-Oktav nur etwa 150 Seiten umfasst, wird es auch Künstlern bei geselligen Ausflügen oder auf Studienreisen kein lästiger Begleiter sein.

Bei *B. T. Batsford* in London, 94, High Holborn, ist ein sehr hübsch ausgestattetes Architekturwerk in Form eines Theateratlas erschienen, das eine betreffende Lücke ausfüllt und als Fortsetzung eines im Jahre 1842 in Paris erschienenen Werkes gedacht ist. Obwohl Zeichnungen einzelner berühmter und bekannter Theater publizirt wurden, so fehlte es doch bisher an einem im großen Stil angelegten und vollständigen, illustrirten Sammelwerk. Diese Aufgabe haben die Architekten Edwin O. Sachs und E. Woodrow in London verdienstvoll und glücklich gelöst. Die Reproduktionen der einzelnen Blätter in Photolithographie, in der Größe von 46×30 cm, werden von einem kurzen Text in deutscher, englischer und französischer Sprache begleitet, um hierdurch der Arbeit einen internationalen Charakter zu verleihen. Dem gedachten objektiven Text sind ferner kritische Besprechungen der bedeutendsten Theater und Auszüge aus Fachzeitschriften beigegeben und mit einem in Fuß und Metern ausgedrückten Maßstabe auf jedem einzelnen Blatt versehen. Im Ganzen wird das Werk 220 Photolithographieen enthalten, in welchen die Details, je nach der Wichtigkeit des Gegenstandes, in verschiedenen größeren Maßstäben angegeben sind. Diesen Beispielen mit Plänen der berühmtesten Specialbauten in Europa wird eine Abhandlung über Theater-Konstruktion, Maschinerie, Ventilation, Erwärmung, Akustik, Dekoration, Beleuchtung und Schutz gegen Feuersgefahr hinzugefügt, so dass das schöne Sammelwerk sowohl für das größere Publikum als auch namentlich für Specialisten eine willkommene Gabe bieten dürfte. Erwähnenswert und interessant sind endlich die graphischen, übersichtlich geordneten und vergleichenden Größenverhältnisse der bekanntesten Theater Europa's. Der erste Band, der über Österreich, Deutschland, England, Holland, Russland und Schweden handelt, weist 100 Photolithographieen und ebenso viel Zeichnungen im beschreibenden Text auf. Im Herbst erscheint der zweite Teil des Werkes: Frankreich, Italien, Spanien und die Schweiz. *v. SCHLEINITZ.*

NEKROLOGE.

*** Der Bildhauer *Engelbert Pfeiffer*, der sich besonders auf dem Gebiete der dekorativen Plastik und durch seine Thätigkeit im Künstlerverein und in der Verwaltung der Kunsthalle in Hamburg bekannt gemacht, ist daselbst am 17. Oktober im 66. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

⊙ *Dr. Gabriel von Terey*, bisher Privatdocent der Kunstgeschichte an der Universität Freiburg i. B., hat eine Berufung nach Pest als Kustos an der Nationalgalerie und Leiter der Abteilung der Kupferstiche und Handzeichnungen erhalten und angenommen.

WETTBEWERBUNGEN.

Der Wettbewerb für Plakatentwürfe, den die Firma Grimme & Hempel in Leipzig ausgeschrieben hatte, ist insofern sehr günstig verlaufen, als über 700 Entwürfe eingegangen sind, die noch bis 1. November im Leipziger Kunstgewerbemuseum ausgestellt bleiben. Das Preisrichteramt übten Prof. *Wold. Friedrich*-Berlin, Direktor Dr. *Graul*-Leipzig, *Max Klinger*-Leipzig, *H. W. Schmidt*-Weimar, Hofrat Prof. Dr. *Schreiber*-Leipzig, *Reinh. Grimme*-Leipzig, *Eug. Wedemeyer*, Prokurist der Firma Grimme & Hempel; als technischer Beirat war Kommerzienrat *Jul. F. Meißner* hinzugezogen. Ein erster Preis kam nicht zur Verteilung (1500 M.), dafür zwei zweite Preise von je 1000 M., die den Malern *Feldbauer*-München und *Otto Gussmann*-Berlin zugesprochen wurden. Den dritten Preis, 750 M., erhielt *Albert Klingner*-Berlin. Drei Preise zu je 500 M. empfingen *Riccardo Galli*-Mailand, *M. Flashar*-Pasing, *M. Pörschmann*-Leipzig. Sechs Preise von je 300 M.: Frl. *M. Dehrmann*-Kassel, *Hans Koberstein*-Berlin, Prof. *Erwin Oehme*-Blasewitz, *Joh. Vinc. Cissarz*-Dresden, *Bruno Paul*-Minden, *J. Schütze*-Charlottenburg. Elf Preise von je 200 M.: *Fritz Becker*-Berlin, *Max Brösel*-Dresden, *Heinr. Hübner*-Berlin, *F. Laskowski*-Straßburg, *Ernst Naumann*-München, *Fr. Rehm*-München, *C. Simunek*-Prag, *Jul. Voss*-Berlin, *Arno Weber*-Berlin, *Gustav Wustmann*-Leipzig, *Wladimir Zupansky*-Prag. Eine illustrirte

Besprechung der Konkurrenz soll im nächsten Heft des Kunstgewerbeblattes erscheinen.

DENKMÄLER.

⊙ *Denkmälerchronik.* — Am 18. Oktober sind vier Denkmäler von hervorragender künstlerischer Bedeutung eingeweiht worden. An der Porta Westfalica bei *Minden*, auf dem Wittekindberge, wurde das von der Provinz Westfalen errichtete Denkmal für Kaiser Wilhelm I., ein dem Kyffhäuserdenkmal ähnlicher monumentaler Bau, in Gegenwart des Kaisers und der Kaiserin eingeweiht. Die architektonische Anlage, ein großer Terrassenbau, ist eine Schöpfung des Berliner Architekten *Bruno Schmitz*, der dafür mit dem Professortitel ausgezeichnet wurde. Das $7^1/_2$ m hohe Standbild Kaiser Wilhelm's I. ist nach dem Modelle von Prof. *v. Zumbusch*, einem Sohne Westfalens, von A. Krupp in Wien in Bronze gegossen worden. Prof. v. Zumbusch erhielt den roten Adlerorden 2. Kl. — Inmitten der Rheinanlagen von *Koblenz* ist ein Denkmal der Kaiserin Augusta eingeweiht worden, das ebenfalls eine Verbindung von Architektur und Plastik ist. Der ersteren, die von *B. Schmitz* erdacht worden ist, ist sogar der Vorrang gelassen worden. Ein von Säulen getragener Rundbau von Sandstein, über dem sich die Kaiserkrone erhebt, ist die Hauptsache. An der Vorderseite ist jedoch eine tiefe Nische angeordnet worden, in der die Marmorfigur der Kaiserin, auf einem Sessel in antiker Form sitzend, aufgestellt worden ist. Sie ist von Prof. *Friedrich Moest* in Karlsruhe, der damit ein Meisterwerk geschaffen hat. Er wurde durch den roten Adlerorden 3. Klasse und das Kommandeurkreuz des Ordens vom Zähringer Löwen ausgezeichnet. — In *Düsseldorf* wurde das von Prof. *Karl Janssen* geschaffene Denkmal Kaiser Wilhelm's I. enthüllt. Das Denkmal zeigt den Kaiser zu Pferde, geleitet von den Genien des Krieges und des Friedens. Prof. Janssen erhielt den roten Adlerorden 4. Kl. — In *Hanau* fand die Enthüllung des Denkmals für die dort geborenen Brüder Grimm statt, das nach dem Modell des Professors *Eberle* in München dort in der Rupp'schen Gießerei in Bronze gegossen worden ist.

*** *Der Ausschuss für das Ludwig Richter-Denkmal in Dresden* hat den Bildhauer *Kircheisen* in Braunschweig, den Sieger in der ausgeschriebenen Konkurrenz, mit der Ausführung des Denkmals endgültig betraut.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Einen für die Anfänge der griechischen Kunst ungemein wichtigen Fund* hat der *Ephoros Tsuntas* wiederum in *Mykenae* gemacht. Nach dem Bericht, den er in der „Ephimeris archaeologiki“ darüber veröffentlicht hat, handelt es sich um eine steinerne Grabstele von fast 1 m Höhe und $^1/_2$ m Breite. Sie ist auf ihrer Vorderfläche und den schmalen Seitenflächen mit weißem Kalkputz überzogen und auf diesem mit figürlichen und ornamentalen Malereien in lebhaften Farben geschmückt. Dieses Stück ältester Malerei ist umfangreicher als die bisher bekannten Fragmente ähnlicher Art und gleicher Technik, die von den Wandbekleidungen zumeist der Paläste in Tiryns und Mykenae stammen. Der obere Raum der Stelenfläche bis etwa zu zwei Drittel der Gesamthöhe ist in drei Streifen geteilt; ein Ornamentband, von roten, blauen, gelben und schwarzen Linien eingefasst und mit einer Bordüre von blätterartig mit der Spitze ineinandergeschachtelten schraffirten Kreisausschnitten ausgefüllt, dient zur Umrahmung der Bilder. Der mittlere Streifen ist der breiteste und enthält fünf hintereinander schreitende bärtige Krieger, alle gleichartig in der Rechten den Speer schwingend und die linke Seite mit dem großen Schilde deckend. Unter diesem Mittelbilde sieht man in einem etwas schmaleren Streifen hintereinander aufgereiht ein Reh und drei Hirsche mit mächtigen Geweihen, über dem letzten in der linken Ecke einen Igel, alle sehr primitiv in der Zeichnung und noch primitiver in ihrer Buntfarbigkeit. Sie sind, wie auch die sämtlichen übrigen Figuren der Stele, mit schwarzen Umrisslinien gemalt und die Flächen der Körper dann bis auf den Kopf und Schwanz mit Farbe ausgefüllt; aber nur das Reh ist einheitlich gelb durchgetönt, von den Hirschen haben zwei den Körper und drei Beine blau, und dabei das eine Hinterbein rot, der andere ist rot gemalt mit blauem Hinterbein, bei zweien sind die Geweihe gelb. Von dem oberen Streifen ist nur die linke untere Ecke erhalten mit den Resten zweier sitzender, in lange Chitone gekleideter Figuren. Es bleibt nach rechts noch Raum, um eine dritte entsprechende Figur zu ergänzen und damit dieses Bild eines Rates der Männer, wie es Tsuntas treffend deutet, wieder herzustellen, mit dem sich die beiden anderen Scenen von Krieg und Jagd zu einer Darstellung der Hauptfreuden und Beschäftigungen des Lebens, wie sie das Epos schildert, zusammenschließen. Für den Schmuck der Grabsteine war solche Schilderung, von der wir die Nachklänge auf griechischen Grabmälern bis spät hin wiederfinden, in mykenischer Zeit beliebt und gewöhnlich. Die Reliefs auf skulpirten Grabsteinen der mykenischen Schachtgräber behandeln dieselben Motive. Mit diesen Stelen steht die neue gemalte im engsten Zusammenhang: sie war ursprünglich selbst eine skulpirte und hat erst später den Kalkputz mit der Malerei über das Relief herübergelegt erhalten. Man möchte wissen, was weiter unten noch folgt, ob vielleicht ein figürliches Relief hier unter der Malerei sich verbirgt. Aber man müsste die ganze Stuckschicht von dem Steine ablösen, was ohne Gefahr für die Erhaltung der Malerei voraussichtlich nicht möglich sein würde. Der Grabstein ist also, wie sich aus diesem Befunde ergiebt, mehrmals benutzt worden. Die Malerei ist jedoch verhältnismäßig alt und ihre Entstehung etwa um das Jahr 1000 v. Chr. anzusetzen.

VERMISCHTES.

*** *Für den Aufbau der Burg Dankwarderode in Braunschweig* sind bis jetzt 649000 M. ausgegeben worden. Davon hat der Prinz-Regent 574000 M. aus eigenen Mitteln gespendet.

*** *Gemälde von Hans Baldung Grien.* Das kaiserliche Ministerium für Kultus und Unterricht in Wien hat auf Rechnung der staatlichen Kunstkredite zwei wertvolle Gemälde von Hans Baldung Grien erworben. Diese Bilder — eine „heilige Familie“ und eine „Beweinung Christi“, zu welch letzterer der Entwurf sich im Baseler Museum befindet — stammen aus dem Besitze der alten Tiroler Familie von Vintler in Bruneck und sind vom Ministerium mit Rücksicht auf diese Herkunft dem Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck zugewiesen worden.

VOM KUNSTMARKT.

Kölner Kunstauktion. — Die Firma *J. M. Heberle* (H. Lempertz' Söhne) in Köln hat soeben einen Auktionskatalog, betreffend die reichhaltige Kupferstichsammlung des verstorbenen Herrn *Adh. van Bavegem* aus Termonde aus-

gegeben. Die Kollektion besteht aus nahezu 5000 Nummern und enthält manches ausgezeichnete und seltene Blatt. Besonders reich sind die Rubensstecher vertreten, Blätter aus van Dyck's Ikonographie etc. Doch ist es unmöglich, einzelne Namen zu nennen, da der sehr reiche Katalog eine Unmenge wertvoller Einzelheiten aufweist. Auch die modernen Grabstichelblätter, Farbendrucke etc. verdienen Erwähnung. Die Auktion findet vom 2. bis 14. November in Köln, Breitestraße 125/127 statt.

London. — Alle Versuche, durch Subskriptionen die Sammlungen des verstorbenen Präsidenten der Akademie dem Staate als Ganzes zu erhalten, schlugen fehl, ein Resultat, das bereits als voraussichtlich in Nr. 29 der Kunstchronik angedeutet wurde. Im freihändigen Verkauf wurden 35000 £ verlangt, aber, als zu hoch bemessen, von der Regierung abgelehnt. Infolgedessen mussten die Kunstgegenstände Lord *Leighton's* ihren Weg zu Christie antreten, und es wurden dieselben hier in der Auktion mit 32386 £ bezahlt. Folgende Preise waren die bemerkenswertesten: Eine Bronzestatuette Teucer's, von H. Thornycroft, 137 £. Icarus, Bronzestatuette von A. Gilbert, 370 £. Der Müssiggänger, von Lord Leighton, Bronzestatuette, 450 £. Ein Terrakottarelief, Maria mit dem Christkinde, von Donatello, 75 £. Ein italienischer Altar, vergoldete Schnitzerei, 485 £. Ein alter persischer Teppich, aus Holyrood Castle, früher im Besitz der Maria Stuart, 115 £. Am besten wurden verhältnismäßig die kleinen unfertigen Ölskizzen und Studien Lord Leighton's honorirt, da dieselben im Durchschnitt 35 £ erzielten. Die größeren Ölbilder wurden weniger gut bezahlt, so namentlich: Die schöne Persierin, 440 £. Die Vestalin, 340 £. Phryne in Eleusis, 280 £. Perseus und Andromeda, 515 £. Dasselbe Sujet aus dem Jahre 1891, 652 £. Cimabue und Giotto, gemalt von Leighton in seinem 19. Jahre und ausgestellt in dem Steinle-Institut in Frankfurt, 95 £. Der Kampf zwischen Romeo und Tybalt, im Alter von 20 Jahren von demselben gemalt, 152 £. Die Bohnenverkäufer, von Sir E. Millais, dem jetzigen Präsidenten der Akademie, 745 £. Eine Ecke im Atelier, von Alma Tadema, 1985 £. Eine Zeichnung (Studie) von Rembrandt, 43 £. Ornamenten- und Figuren-Skizze, Federzeichnung von Leonardo da Vinci, 220 £. Zwei männliche Figuren, Kreidezeichnung von Andrea del Sarto, 98 £. Von demselben Meister, Studien zu Kinderfiguren, 450 £. — Einige sehr hohe Preise sind aus der Auktion *Angerstein* zu verzeichnen. Man wird sich erinnern, dass im Jahre 1824 die englische Nationalgalerie durch den Ankauf der besten Werke aus der Sammlung Angerstein im Preise von 60000 £, ihren eigentlichen Grundstock für ihr Bestehen bildete. Nachstehende Objekte waren die wertvollsten, so dass nunmehr die ganze Sammlung als aufgelöst zu betrachten ist: Mrs. Angerstein, von Lawrence, 2275 £ (Colnaghi). Mrs Locke, von demselben Meister, 1420 £ (Beadle). Mrs. Angerstein, von Reynolds, 1620 £ (Beadle). Maria und Catherine Marlow, von Romney, 2675 £ (A. Wertheimer). Unter den Kupferstichen aus demselben Besitz sind erwähnenswert: Lady Rushout, von P. Burke, nach Angelica Kauffmann, in braun, vor der Schrift, 70 £. Tanzende Knaben, von Gangain, nach G. Morland, 55 £. Die Passion, von A. Dürer, vollständig, 32 £. Einige interessante Porträts der Stuarts kamen aus dem Besitz der Familie Strickland zum Verkauf, die auf Echtheit Anspruch haben, da die gedachte Familie als treue Anhänger der Stuarts in sehr nahen Beziehungen zu diesen standen: Porträt von James Stuart, dem ersten Prätendenten, von H. Rigaud, 500 £. Desgleichen Prinzess Louise Stuart, des ersteren Schwester, 170 £. Desgleichen Margarethe, Königin von Schottland, 120 £. Maria Beatrice von Modena, Gemahlin Jakob's II., 100 £. Aus verschiedenem Besitz: Porträt einer Dame, von Fragonard, 200 £. Die Liebesquelle, von N. Lancret, 75 £. Zwei Töchter von Lord Thurlow, von Romney gemalt, 2670 £. Der Eingang in den Canale Grande in Venedig, von Canaletto, 790 £. Eine Landschaft von Gainsborough, 1050 £ (Tooth). Eine Marine, von de Capelle, 630 £ (Agnew). Cesare da Sesto, Altarbild, 775 £ (Johnson). Martin Schongauer, die Verkündigung, 504 £ (Dowdeswell). A. Dürer, die Jungfrau, 300 £ (Fraser). D. Teniers, ein Jahrmarkt, 378 £ (Davis). J. Ruysdael, felsige Landschaft, 273 £ (Sedelmeyer). Porträt von Elisabeth Coboult, von M. Mierevelt, 320 £. Skizze von Hogarth, Miss Rich darstellend, 435 £. Eine Dame in schwarzem Anzuge, von G. Terburg, 1155 £. Ein ländliches Fest, von Pater, 200 £. Der Kirschenverkäufer, von G. Morland, 1050 £ (Maclean). S. Whitbread, von Gainsborough, 1840 £ (Agnew). Emma Whitbread, von Hoppner, 1890 £ (Agnew). Mrs. Anne Bonar, von Romney, 1575 £ (Frickenhaus). Der Canale Grande in Venedig, von Guardi, 400 £ (Martin Colnaghi). Kupferstiche: Miss Bingham von Bartolozzi, nach Reynolds, 36 £. Eine Gruppe von Figuren, nach Primaticcio, 65 £. Der verendende Hirsch, von Landseer, Probeblatt, 40 £. Nacht und Morgen, von demselben, 32 £. — Eine lebensgroße Marmorbüste Thomas Carlyle's, von T. Woolner, 175 £. — Großes Aufsehen hat es erregt, dass der *Graf von Ashburnham* beabsichtigt, seine Bibliothek, die als die berühmteste Privatsammlung der Welt gilt, zu verkaufen. Bis vor kurzem galt als solche die „Bibliotheca Spenceriania". Letztere kaufte jedoch Mrs. Ryland im Ganzen für den Preis von fünf Millionen Mark an, machte dieselbe in hochherziger Weise der Stadt Manchester zum Geschenk und ließ ferner daselbst ein prachtvolles Gebäude zur Aufnahme der Bibliothek herstellen, welches seiner Vollendung sehr bald entgegensieht. Abgesehen von den Inkunabeln und sonstigen seltenen Drucken befinden sich unter den Schätzen des Grafen Ashburnham auch 600 der schönsten Manuskripte, welche teils mit Miniaturen verziert sind, teils im Einband und anderweitig sehr kunstvolle Ausstattungen besitzen. Ungemein zahlreich sind ferner alte, mit Illustrationen versehene Werke über Kunst und Kunstgeschichte. Die Manuskripten-Sammlung bestand früher aus 4000 Nummern, die aber durch Ankauf von Seiten verschiedener Institute bis auf letztgedachte Zahl von 600 Werken zurückgegangen ist. Für uns am meisten Interesse bietet das zum Verkauf kommende Manuskript aus dem 8. Jahrhundert, das prachtvoll ausgestattet ist und sich betitelt „Evangelia Quatuor". Der Einband besteht aus Gold und ist mit 327 edlen Steinen verziert. In dem Werk selbst, das einer Äbtissin in Lindau von Ludwig dem Guten, einem Sohne Karls des Großen, geschenkt wurde, befinden sich die Autographen von Königen und Fürsten, denen das Buch früher gehörte.

SCHLEINITZ

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Firma **Carl Schleicher & Schüll** in **Düren** über „Neues Lichtpausepapier" bei.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Yorkstraße 20.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 4. 12. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE FREIE KUNST-LIGA IN NEW YORK.

In New York ist eine neue vielversprechende Vereinigung von Künstlern (Liberal Art League) ins Leben getreten, deren erste Ausstellung im Frühling stattgefunden hat. Die freie Kunst-Liga stellt es sich zur Aufgabe, einem tiefgefühlten Bedürfnis der amerikanischen, in erster Linie der New Yorker Künstlerschaft entgegen zu kommen, indem sie der ganzen professionellen Kunstwelt — für einen geringen Beitrag zu den Ausstellungskosten — die Gelegenheit giebt, ihre Werke dem Publikum zu zeigen.

Das Jurysystem ist hier mit so viel Parteilichkeit gehandhabt worden, dass die Ausstellungen der zwei bestehenden Gesellschaften „National Academy of Design" und „Society of American Artists" vollständig zu kleinen Klubausstellungen von besonderen Cliquen herabgesunken sind. Die Academy existirt nur noch für ihre Mitglieder und einige Schüler derselben. Man zieht es vor, die vorhandenen Räumlichkeiten unbenutzt zu lassen oder drapirt sie mit Gobelins, anstatt andere tüchtige Kräfte zu berücksichtigen. Man ladet diese ein, aber die Jury weist ihre Bilder — mit Vorliebe die der deutschen Künstler — zurück! Die „Society of American Artists", welche sich vor achtzehn Jahren zuerst als eine kleine Vereinigung von Neuerern von der Academy getrennt hat, ist durch die mächtige finanzielle Hilfe der Vanderbilt's emporgewachsen zu einer bedeutenden Künstlervereinigung der Impressionisten, aber gerade, weil die Gesellschaft finanziell sehr unabhängig ist, kann sie es durchführen, nur dieser Richtung die Thore zu öffnen. Freilich, der einzelne Künstler, der in dieser Richtung arbeitet, hat wohl die Satisfaktion, zu der jetzt fashionablen Richtung zu gehören, aber Käufer finden seine Bilder nicht, denn man geht hier bis zur äußersten Grenze der Extravaganz. Der Laie erklärt meistens „das muss wohl sehr schön sein, — weil es Mode ist — aber ich verstehe es nicht" und darum kauft er auch nicht diese impressionistischen Experimente.

Der großen Menge tüchtiger Künstler aller Richtungen einen Markt zu schaffen, ohne von der Gnade der Kunsthändler abzuhängen, das hier in Kunstfragen noch sehr unselbständige Publikum zu gewöhnen, selbst zu urteilen, ist der Zweck der neuen Liga. Dies soll nach und nach dem Künstler durch seine Gunstbezeugung oder Ablehnung einen Fingerzeig geben, wie er, ohne seinem Beruf ganz untreu zu werden, — was jetzt die meisten Künstler zu thun gezwungen sind, — doch dem Geschmacke Rechnung tragend mehr Brot aus seiner Kunst schlagen kann. Jetzt können die meisten Künstler das Bildermalen nur nebenbei aufrecht erhalten, um ihre Reputation als Künstler zu erhalten, aber für den Erwerb müssen sie sich ganz der kommerziellen Arbeit hingeben. Durch Skizzen für Annoncen, billige Porträtmalerei für Photographieen, die nicht ihren Namen tragen, fristen viele ganz treffliche Künstler ihr Leben.

Eine mehr ideenreiche Kunst, — wenn auch ferne dem alten Anekdotenbild — eine Kunst, die wieder dem Schönen Raum giebt, wird jedenfalls die Kauflust auch mehr animiren, die Technik allein fesselt nicht Aber so lange die Künstler eine ausgeschiedene Kaste sind, fehlt ihnen Anregung und Kontakt mit der Welt. So hofft die neue Liga, eine breite Lücke im amerikanischen Kunstleben auszufüllen.

Die erste Ausstellung war gut beschickt und gut besucht. Auch die Verkäufe überstiegen an Zahl die der andern Ausstellungen. Für die Zukunft ist noch Besseres zu hoffen, denn jetzt waren viele der tüchtigsten Künstler noch zu feige, eine neue Ausstellung auf liberaler Basis zu beschicken, in der sie fürchteten, in geringere

Gesellschaft zu kommen. Sie waren in Sympathie mit dem Prinzip, aber sie scheuten die Konsequenzen, das Hohnlächeln der Kollegen in der Academy, die vielleicht doch einmal eines ihrer Bilder zugelassen hatten oder haben würden.

Der Erfolg hat bewiesen, dass diese Befürchtung grundlos war. Die neue Gesellschaft hat auch Mittel und Wege gefunden, sich von dem Andrange der dilettirenden „joung ladies", die hier massenhaft auftreten, frei zu halten und hofft auf ein fröhliches Gedeihen. Für die nächste Ausstellung im Herbst ist ihr schon die Anteilnahme der ersten Künstler zugesagt, auch einiger, die in den vordersten Reihen unter den berühmten Mitgliedern der bestehenden Gesellschaften stehen, — aber denen die Prinzipien jener zu eng geworden und die in das Lager der freien Kunst flüchten.

New York. *CLARA RUGE.*

DEKORATIVE KUNST.

Die Zeiten sind längst dahin geschwunden, in denen Kunst identisch mit Freskomalerei war. Die Kunst nimmt immer stärkeren Anteil am häuslichen Leben. Wohnungsausstattungen, wie sie vor 20 oder noch vor 10 Jahren üblich, sind heute kaum mehr salonfähig. Das Architekturbuffet im deutschen Renaissancestil und das Plüschsopha mit Kameltaschen sind Massenartikel geworden. Man verlangt größere Mannigfaltigkeit, mehr Äußerung des individuellen Geschmackes. Neben die streng historischen Stile treten freie Umbildungen derselben. Wie für die Kleidung, so ist auch für die Wohnungsausstattung eine Modezeitung notwendig geworden, die uns über den schnellen Wechsel der Formen, des Geschmackes orientirt. Man mag darüber klagen. Aber neben manchen Nachteilen hat es auch seine Vorzüge. Die Zeitschrift für Innendekoration, herausgegeben von A. Koch, Darmstadt (12 Hefte jährlich) kommt diesem Bedürfnis entgegen, und sucht dabei den Geschmack durch gute Abbildungen und anregenden Text künstlerisch zu schulen.

Eine Schulung unseres Publikums in diesen Dingen ist aber höchst notwendig, ich meine eine Schulung nicht durch doktrinäre Aufsätze, sondern durch die Anschauung. Manche glauben, durch das Blättern in ein paar Musterbüchern sich genügend orientirt zu haben. Damit bildet man sich vielleicht ein Vorurteil, kein Urteil.

Wer aber die genannte Zeitschrift durch einzelne Jahrgänge verfolgt, wer die Reihe von Tagesfragen, die darin erörtert werden, an sich herantreten lässt, der wird wohl schließlich zu einem gewissen Überblick über die gegenwärtige Geschmacksrichtung kommen. Die Zeitschrift ist daher nicht nur für Architekten und Zeichner von Wert, nicht nur für jene glücklichen Bessersituirten, die selbst sich anbauen und einrichten. Sie sollte auch von denjenigen benutzt werden, die für künstlerische Fragen dieser Art rein theoretisch sich interessiren. Von allgemeiner Wichtigkeit ist der hier wiederholt erörterte Streit über den Wert der englischen Innenausstattung für das deutsche Haus, ferner Publikationen, wie Hermann Werle's „Vornehmes deutsches Haus", oder die Versuche, die historische Ornamentirung durch eine naturalistische, aus der einheimischen Pflanzenwelt geschöpfte, zu ersetzen.

Die Zeitschrift begnügt sich nicht mit dem Abdruck belehrender Artikel. Sie giebt ein ebenso reiches wie trefflich reproduzirtes Anschauungsmaterial, neben Reproduktionen älterer mustergültiger Stücke hauptsächlich Abbildungen neuester Arbeiten und Entwürfe. Auf diese bildliche Ausstattung wird ungemeine Sorgfalt verwendet. Ist auch nicht jede der oft bestehenden Zeichnungen ausführbar, so geben sie doch mancherlei fruchtbare Anregung.

Übrigens ist neuerdings ein Auszug aus früheren Jahrgängen dieser Monatsschrift veranstaltet worden, der die wichtigsten Entwürfe einiger Jahrgänge zusammenfasst,[1]) und vor allem dem ausführenden Architekten wertvoll sein dürfte, da er für Zimmerausstattung sowohl Totalansichten als auch zahlreiche Details für Möbel, Porzellan, Wandmalerei, Lederarbeiten etc. bringt.

Der Innenausstattung und dem dekorativen Schmucke des Hauses dient auch eine Publikation des J. Hoffmann'schen Verlages (Stuttgart), die „Dekorativen Vorbilder". Der beste Beweis für die weite Verbreitung dieses Vorbilderwerkes ergiebt sich aus der Thatsache, dass man im Kunstgewerbe und in modernen dekorativen Malereien so häufig Motiven aus jenem Werke begegnet. Trotz ihres geringen Preises (1 Mark pro Heft) bringen sie fast ausschließlich farbige Blätter, Landschaften, Stillleben, Blumen und Früchte, Allegorisches und rein Ornamentales, stilisirte und naturalistische Formen, Fächer und Vasendekoration, Wand- und Deckenbilder, Möbelbeschläge und Buchdeckel etc. etc. Unter den Mitarbeitern seien besonders Prof. Sturm und Prof. Keller-Karlsruhe genannt, ferner Habert-Dys, Prof. Widnmann, Simmler, Hollacky u. A.

Ein Sondergebiet der dekorativen Kunst behandelt das Werk von G. Buss, Ehrenurkunden moderner Meister.[2]) Es umfasst eine Sammlung sogenannter Adressen, die in prachtvollen Lichtdrucken wiedergegeben sind. Da gerade derartige Arbeiten meist nur wenigen bekannt werden, ist es dankenswert, dass sie als künstlerische Dokumente für moderne Meister und als anregende Vorbilder der Vergessenheit entrissen wurden. Das Werk ist Adolf Menzel gewidmet und bringt eine ganze Reihe seiner Adressen, daneben aber vortreffliche Arbeiten von

1) Moderne Innendekoration von *A. Koch.* Darmstadt, Vol I. 1895.

2) *G. Buss,* Ehrenurkunden moderner Meister, 60 Lichtdrucktafeln in Folio. Stuttgart 1895, J. Hoffmann.

Max Klinger, Carl Gehrts, G. Sturm, Fr. Widnmann, F. A. v. Kaulbach u. a. Die Ausstattung ist ganz vorzüglich. *M. SCH.*

BÜCHERSCHAU.

Doris Schnittger, *Der Dom zu Schleswig.* Geschichte und Beschreibung. Schleswig, Verlag von Jul. Bergas. kl. 8⁰. 91 S. Mit Illustrationen.

Es ist nur ein kleines Heft, aber es steckt eine Fülle des Interessanten darin; es ist eine mit warmer Begeisterung, reichem Wissen und besonnener Kritik geschriebene Monographie, die es verdient, auch den Kunstfreunden bekannt zu werden, denen es geht wie Goethe: denen die Reise nach Schleswig etwas gar zu weit ist, um sich mit eigenen Augen an dem Dom und an seinen Schätzen zu erbauen. Die anderen, die den Brüggemann'schen Altarschrein, die Wandbilder des Kreuzgangs, das wundervolle eiserne Chorgitter, das reiche Chorgestühl, die holzgeschnitzte Kanzel, die zahlreichen fürstlichen Grabgewölbe, die Epitaphien und Gemälde an Ort und Stelle bewundert haben, die werden sich doppelt freuen, in lebendiger Darstellung auf knappem Raum alles das wieder zu finden, was sie dort entzückt hat. Die kurze „Geschichte und Beschreibung" könnte vorbildlich werden für eine Litteratur von „Führern" durch die interessantesten und reichsten unserer Kirchenbauten. Wer Gelegenheit hat, die Unbehilflichkeit kunstliebender Touristen bei der Betrachtung von Kirchen zu beobachten oder gar die „erklärende" Beredsamkeit von Kirchendienern anzuhören, der weiß die Bedeutung einer knappen, übersichtlichen, historisch sicher fundirten und dabei lesbaren Beschreibung zu würdigen. Und alle diese Vorzüge vereinigt das kleine Werkchen von Doris Schnittger.

Nach einigen kurzen Notizen über die älteste Geschichte der Stadt Schleswig, die schon 804 erwähnt wird, und über die Machtstellung des Bistums Schleswig bis zur Reformation folgt ein Abriss der Baugeschichte des Domes vom 11. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Die mannigfachen bösen Schicksale des Domes werden gewissenhaft registrirt bis zu jenem Tage während der kurzen Regierungszeit Kaiser Friedrich's III., an dem der Befehl zur sofortigen Ausführung der längst als notwendig erkannten Restaurirungsarbeiten in Schleswig eintraf. Mit einer freudigen Genugthuung, die sich dem Leser unwillkürlich mitteilt, berichtet dann die Verfasserin von den siebenjährigen Arbeiten der Wiederherstellung und Verschönerung und zeichnet mit sicheren, sympathischen Zügen das Bild der Kirche, wie es sich heute dem Beschauer zeigt. Es dürfte schwer sein, der kurzen Schrift eine zweite, ähnlichen Zwecken dienende an die Seite zu stellen, die mit gleicher Sicherheit des historischen Urteils ein gleiches Verständnis für die schwierige Aufgabe des Restaurators verbindet, die mit einer gleichen Begeisterung für die künstlerischen Leistungen der Vergangenheit eine gleiche Freudigkeit der Anerkennung für gute Leistungen der Gegenwart vereinigt. *Th. V.*

* *Ein neues Klinger-Werk.* Die Hofkunstanstalt von Franz Hanfstaengl in München kündigt das Erscheinen eines in Heliogravüre ausgeführten Prachtwerkes an, welches eine Auswahl von Radirungen, Zeichnungen, Bildern und Skulpturen *Max Klinger's* vereinigen soll. Dazu kommen die vollständigen Folgen: Zeichnungen über das Thema „Christus", Entwürfe zu einer griechisch-römischen Gedichtsammlung und „Eine Liebe". Den Text hat *Franz Hermann Meißner* übernommen. Das Werk erscheint in zwei Ausgaben, auf japanischem Papier in 50 numerirten Exemplaren zu 400 M. und auf Kupferdruckpapier zu 200 M.

* Unter dem Titel: *„Der Studiengang des modernen Malers"* ist kürzlich das Vademecum für junge Künstler, welches wir voriges Jahr in der „Zeitschrift" publizirten, in erweiterter Form erschienen. Der Autor, *Paul Schultze-Naumburg* in München, hat zu seinen Betrachtungen, von dem bereicherten Text abgesehen, auch einige Zinkos nach modernen Bildern und einen besonderen Anhang über das technische Material des heutigen Malers, Palette, Farben, Pinsel, Leinwand, Staffelei und — Fahrrad hinzugefügt.

* *Wilhelm Bode's* jahrelang vorbereitetes *Rembrandt-Werk* wird Mitte Januar 1897 im Verlage von C. Sedelmeyer in Paris zu erscheinen beginnen. Es werden im ganzen acht Foliobände werden, enthaltend: 1. mehr als 500 eigens für das Werk angefertigte Heliogravüren nach sämtlichen als echt anerkannten Bildern Rembrandt's in den öffentlichen Galerieen und Privatsammlungen, 2. im letzten Bande die Biographie des Meisters, nebst zahlreichen Dokumenten und einer genauen Beschreibung der Gemälde. Der Subskriptionspreis beträgt für die Ausgabe auf holländischem Papier 1250, für die auf japanischem Papier 2000 Fr. Der Text erscheint in deutscher, englischer und französischer Sprache.

Die *Photographische Gesellschaft* in *Berlin* versendet soeben ihren neuen Verlagskatalog für 1897. Derselbe, ein stattliches Bändchen mit zahlreichen Illustrationen geschmückt, hat sich im Laufe der Jahre zu einem kaum entbehrlichen Nachschlagebuch für den Kunstfreund entwickelt. Ganz besonderes Interesse erregt in diesem Jahre die Ankündigung der beiden großen Gravürenwerke über die Petersburger und Madrider Gemäldegalerie. Der Katalog wird gegen Einsendung von 50 Pf. in Briefmarken jedem Kunstinteressenten franko zugesendet.

NEKROLOGE.

⁂ *Der Landschaftsmaler Wilhelm Streckfuß,* Lehrer der Perspektive an der Berliner Kunstakademie, ist am 6. November in Friedenau bei Berlin im 79. Lebensjahre gestorben.

⁂ *Der belgische Genremaler Jan Verhas,* der sich besonders durch seine „Revue des écoles" (1880) bekannt gemacht hat, ist am 31. Oktober in Schaerbeek-Brüssel im Alter von 62 Jahren gestorben.

⁂ *Der holländische Kunstforscher F. D. O. Obreen,* Direktor des Reichsmuseums in Amsterdam, ist daselbst am 1. November im Alter von 57 Jahren gestorben.

* *Zur Erinnerung an Prof. Rudolph Huber,* dessen am 28. August in Wien erfolgten Tod wir unlängst gemeldet, seien hier noch einige Daten und Charakterzüge nachgetragen. Huber wurde, als Sohn eines bei der Südbahn angestellten

Ingenieurs, zu Schleinz in Nieder-Österreich im Jahre 1839 geboren und trat sehr früh, am 24. Juni 1850, in die allgemeine Malerschule der k. k. Akademie in Wien ein. Er besuchte die Anstalt, mit zweijähriger Unterbrechung (1852—1854) im Ganzen durch sieben Semester, bis zum Ende des Studienjahres 1856—57. Dann ging er für kurze Zeit nach Düsseldorf und machte darauf zunächst als Kadett, am Schluss als Lieutenant im 48. Infanterie-Regiment (Erzherzog Ernst) den italienischen Feldzug d. J. 1859 mit. Von Jugend auf in allen gymnastischen Fächern höchst couragirt und geschickt, sowie auch ein vortrefflicher Reiter, beschloss er nun, seine Kenntnisse in allen sportlichen Dingen künstlerisch zu verwerten und widmete sich demzufolge der Pferdemalerei, die er bald auf eine in Wien damals unerreichte Höhe hob. Von diesem Specialfach ausgehend ging er dann auch zu den angrenzenden Gebieten des Tier- und Jagdstückes über und lieferte besonders als Maler von Parforcejagden Ausgezeichnetes. Auf diese Weise in die Kreise der Aristokratie und der Sportswelt eingeführt, bildete der Künstler, eine schlanke Gestalt mit dunklen, milden Augen, von ruhiger Haltung und feinem, zurückhaltendem Wesen, eine gern gesehene Erscheinung in der vornehmen Gesellschaft und auch bei Hofe. Nachdem Huber, zunächst durch den Anschluss an Schmitson, später durch das fleißige Studium Troyon's, malerisch zur Meisterschaft gelangt war, so dass seine Darstellungen nicht nur gegenständlich, sondern auch durch den Reiz der Behandlung, die Feinheit des Tones und die Bravour des Vortrages den Kenner entzückten, errang er sowohl bei den Wiener Kunstfreunden als auch im Auslande, in Paris und an anderen Orten, namhafte Erfolge. Namentlich zu Anfang der siebziger Jahre fanden die Tier- und Jagdstücke des Meisters, von denen wir die von C. Sedelmeyer erworbenen „Parforcereiter" namhaft machen wollen, reißenden Absatz. Besonders glücklich war Huber in humoristischen Scenen, wie er denn auch als Zeichner von Karikaturen Ergötzliches geleistet hat. In Anerkennung seiner Verdienste als Tiermaler wurde Huber am 1. Februar 1880 zum Titular-Professor und Leiter einer Specialschule für Tiermalerei an der Wiener Akademie ernannt und in das akademische Professorenkollegium aufgenommen. Seither breitete der Künstler seine Thätigkeit in fruchtbringender Weise auch auf die Gebiete der dekorativen Historienmalerei und des Porträts aus. Im Salon der Kaiserin in deren Jagdschloss bei Lainz befinden sich vier farbenreiche Bilder von Huber zu Shakespeare's „Sommernachtstraum". Die Reihe seiner Bildnisse begann mit den lebensgroßen Reiterporträts Starhemberg's, Karl's von Lothringen und Washington's; daran schlossen sich sein Bildnis des Konprinzen Rudolf, das des Kapellmeisters Johann Strauß, des Baurats Franz Roth, des Herrn Jean Roth in Wien u. a. Auch seine reizenden Kinder, zwei Knaben und ein Mädchen, hat der Verstorbene wiederholt gemalt. Huber war innig befreundet mit Makart und Leopold Müller und bereiste mit diesen wiederholt den Orient, vornehmlich Ägypten, einen reichen Schatz an Studien und Anschauungen von dort heimbringend, durch die seiner Kunst die nachhaltige Gediegenheit und malerische Kraft bis ans Ende bewahrt blieb.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Dem Maler Noah Bantzer* in Dresden ist die Stelle eines Lehrers an der dortigen Kunstakademie mit dem Titel Professor übertragen worden.

*** *Zum Präsidenten der Royal-Academy in London* ist als Nachfolger Millais' der Geschichtsmaler *E. J. Poynter* gewählt worden.

*** *Der Prinzregent von Bayern* hat aus Anlass seines Namensfestes dem Maler *Bürgel*, Präsidenten der Münchener Künstlergenossenschaft, den Michaelsorden 4. Klasse und dem Porträtmaler *Wimmer* und dem Bildhauer *Waderé* den Professortitel verliehen.

WETTBEWERBUNGEN.

*** *Zu dem Wettbewerb um das Bismarckdenkmal für Dresden* sind 62 Entwürfe eingegangen, von denen jedoch keiner des ersten Preises für würdig erachtet worden ist. Den zweiten Preis (3000 M.) erhielt *Werner Stein* in Leipzig, drei dritte Preise im Betrage von 2000 M. Bildhauer *Wandschneider* in Charlottenburg, Architekt *H. Pätzel* und Bildhauer *O. Rühm* in Dresden, Bildhauer *Karl Meisen* in Friedenau bei Berlin.

DENKMÄLER.

*** *Zu einer Konkurrenz um ein Helmholtzdenkmal*, das im Vorgarten der Berliner Universität aufgestellt werden soll, waren die Bildhauer *O. Lessing*, *E. Herter*, *G. Janensch*, *W. Schott* und *Karl Pracht* aufgefordert worden. Die von ihnen eingelieferten Entwürfe genügten dem Komitee aber so wenig, dass eine engere Konkurrenz zwischen den drei Erstgenannten beschlossen worden ist.

Düsseldorf. — Am 18. Oktober enthüllten die Düsseldorfer ihr langerwartetes Denkmal Kaiser Wilhelm's I. Wie stets, hat auch hier die Platzfrage eine wichtige Rolle gespielt und sind heftige Fehden bis zuletzt gestritten worden, doch ließ der Künstler sich begreiflicherweise hierdurch nicht mehr umstimmen, da das Denkmal einmal für den erstbestimmten Platz den Größenverhältnissen nach entworfen war. Das Werk rührt von der Hand des Bildhauers *Carl Janssen* her, einem der bedeutendsten, man kann wohl sagen, des bedeutendsten Düsseldorfer Bildhauers. Doch das wollte nicht viel heißen und wäre wenig zum Lobe des Werkes, denn die Bildhauerkunst liegt hier unglaublich darnieder, nicht nur qualitativ, sondern auch quantitativ. Doch das thut die Bildhauerkunst nicht nur hier, sondern auch an anderen deutschen Orten. In der heutigen Skulptur waltet zum größten Teil noch der Geist Anton v. Werner's oder im besten Falle der Menzel's. Auf diesem Standpunkt steht auch Carl Janssen's Werk, in diesem Sinne eine tüchtige Leistung. Doch wir, die wir durch die Schule des Naturalismus gegangen und in der Abendröte der Jahrhundertswende beim Neu-Idealismus gelandet sind, wir können ohne Furcht und schlimme Folgen uns wieder dem „Stil" in der Skulptur nahen, wir werden und müssen es thun, das Bedürfnis nach ihm ist zu groß. Wir, die wir am Neu-Idealismus geschult, können es wagen, ohne in jene Fehler zu verfallen, gegen die die Klassicisten sündigten. Sie nannten das moderne Kostüm kunstfeindlich, gar zu Unrecht hatten sie nicht, für die Skulptur wird es immer bleiben. Doch die Zeit ist nahe, da man sich in der Skulptur über diesen äußerlichen Naturalismus des Kostüms wieder hinwegsetzen wird — eine Frucht dieser Anschauung scheint mir schon Klinger's „Beethoven", der, gleich einem Zeus, halbnackt auf einer Wolke thront. SCURATOW.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

St. *Florenz.* — Im Centrum der Stadt, ganz nahe am Dom, ist man seit Monaten beschäftigt, die Räume für „das Fest der schönen Künste und der Blumen" herzurichten, welches am 19. Dezember seinen Anfang nehmen soll. Werden sich

die Säle bis zum 31. März k. J. einer internationalen Kunstausstellung öffnen, so plant man hier für April und Mai eine Ausstellung seltener Blumen, die sich in der „Stadt der Blumen“ glanzvoll genug gestalten mag. Wie erfolgreich internationale Kunstausstellungen in Italien ausfallen können, hat die vorjährige „Mostra Veneziana“ gelehrt, und wenn auch die Ausstellung in Florenz mit weit geringeren Mitteln unternommen wird, so darf doch die von einem nie versiegenden Fremdenstrom überflutete Arnostadt auf ähnlich günstige Resultate hoffen. Schon hat sich der ursprüngliche Plan bedeutend erweitert und vor allem will man jetzt der fremdländischen Kunst, für welche anfänglich nur ein Saal bestimmt war, weit größeren Spielraum gönnen, ein Zugeständnis, das vor allem das Interesse der vielen Italien-Reisenden bedeutend erhöhen wird. Das Ausstellungsgebäude, für welches eine reizende Renaissance-Loggia sehr passend verwandt wurde, umfasst einen Unter- und einen Oberstock und ist in den Hauptstücken schon fast vollendet. Ist auch der Bau nicht so anmutig und frei auf einer grünen Insel komponirt wie in Venedig, so hat er dafür den Vorzug der centralen Lage; lässt er sich auch den weitläufigen Palästen in München und Berlin nicht an die Seite stellen, so darf man doch hoffen, dass sich der Besucher in beschränkteren Räumen schneller heimisch fühlen wird, wo er überdies einer kleineren Anzahl erlesener Kunstwerke ungeteiltere Aufmerksamkeit schenken kann. Deutschland, England und Frankreich werden vor allem vertreten sein, aber auch aus Belgien und Norwegen hofft man einige Künstler zu gewinnen. Burne Jones, Alma Tadema, Alfred Eart, Watts, Parrons u. a. haben ihre Gemälde bereits gesandt, aus Frankreich haben unter anderen Puvis de Chavannes und Léon L'hermitte ihre Teilnahme zugesagt, vor allem aber wird die deutsche Kunst, so scheint es, in ihrer modernsten Richtung vertreten sein. Uhde, Stuck, Samberger, Lenbach werden München vertreten, in Berlin hofft man u. a. Liebermann, Skarbina, Ludwig von Hofmann zu gewinnen, Max Klinger und Sascha Schneider werden wenigstens durch einige Zeichnungen und Radirungen vertreten sein. Adolf Hildebrand und Arnold Böcklin, die beiden namhaftesten deutschen Künstler in Florenz, werden sich voraussichtlich mit ihren neuesten Kunstprodukten beteiligen. Unter der Schar italienischer Künstler wird man allerdings Michele Michetti's Namen, der durch die preisgekrönte „Tochter des Jorio“ in den weitesten Kreisen bekannt geworden ist, mit Schmerz vermissen, aber was sonst Italien an bedeutenden Künstlern besitzt, Segantini, Sartorio, Corelli und viele andere werden sich in Florenz mit ihren Werken zusammenfinden. Wer von der heutigen Kunst überhaupt nichts hält, dem mögen allerdings die buntfarbigen, vielgestaltigen Bilder moderner Ausstellungssäle in so ehrwürdigen Städten höchsten künstlerischen Schaffens wie Venedig und Florenz ein rechter Greuel sein, wer aber die Kunst unserer Zeit mit Verständnis und Teilnahme verfolgt, der wird sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, einmal an den erhabenen Äußerungen einer klassischen Kunst das, was heute geleistet wird, auf seinen inneren Wert zu prüfen.

Danzig. — Der Kunstverein hat beschlossen, wie in früheren Jahren so auch vom 7. März bis 20. April 1897 in den Räumen des Stadtmuseums eine Ausstellung von Gemälden lebender Künstler zu veranstalten. Nähere Auskunft ist vom Vereinsvorstande, welcher auch Verkäufe an Private, sowie Ankäufe für das Stadtmuseum — unentgeltlich — vermittelt, zu erlangen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Breslau. — *Museum der bildenden Künste.* Aus dem Verwaltungsberichte des Kuratoriums des Schlesischen Provinzialmuseums für das Jahr 1895/96 ist folgendes hervorzuheben: Von der ausgesetzten Dotation des Museums in der Höhe von 90000 M. wurden gegen 59000 M. an Verwaltungskosten verwendet und der Rest dem Museumsreservefonds zugeschrieben. Der letztere belief sich Ende März 1896 auf 62584 M. Hiervon wurden folgende Bilder angekauft: E. von Gebhardt, Heilung des Gichtbrüchigen, für 30000 M., A. von Werner, Kronprinz Friedrich Wilhelm auf dem Hofballe im Jahre 1882, für 11000 M., Fräulein Nees von Esenbeck, Rosen, für 1100 M., E. Kubierschky, Herbstüberschwemmung im Siegthal, für 1600 M. Der Jahresbeitrag an die Verbindung für historische Kunst betrug 150 M. An Radirungen und anderen Kunstdrucken wurden 86 Blatt erworben und der kunstwissenschaftliche Apparat wurde durch 237 Bände und 154 Photographieen vermehrt, wofür zusammen 8022 M. verausgabt wurden. An Geschenken gingen dem Museum zu: das Ölgemälde von Kießling, „Diana und Endymion“ von den Erben des verstorbenen Herrn J. A. Bock, ferner zwölf Aquarelle von E. F. von Stowerroffsky von Herrn Dr. Promnitz. Auch die Sammlung der Kupferstiche und der kunstwissenschaftliche Apparat wurden durch Zuwendungen der Herren Stadtältesten von Korn, Dr. Promnitz und Geheimen Sanitätsrat Dr. Grempler bereichert. Der Besuch wurde an sechs Wochen- und fünf Sonntagen gezählt. Die Zahl der Besucher schwankte an diesen Wochentagen zwischen 132 und 535, an den Sonntagen zwischen 543 und 1726. Die Sammlung der Bücher und Kunstdrucke ward von 2449 Personen benutzt. Zur Ausgabe kamen 4467 Bände und 2271 Mappen. In der Gemäldegalerie haben 5 Herren und 41 Damen kopirt. Die Vortragsräume des Erdgeschosses wurden, wie bisher, zu zahlreichen Vorträgen seitens der Direktorialbeamten und Breslauer Vereine benutzt. Während in der Frequenz und der Zunahme der Sammlungen von einem erfreulichen Aufschwunge berichtet werden durfte, kann das Kuratorium nicht umhin, darauf aufmerksam zu machen, dass in der Entwicklung des Museums ein kritischer Zeitpunkt eingetreten ist, der besondere Maßnahmen dringend erfordert. Das stetige Anwachsen der Sammlungen hat die Gefahr des Raummangels nahe gebracht. Die wenigen, noch nicht für die Sammlungen nutzbar gemachten Räume dienen anderen Zwecken, denen sie, selbst im Kunstinteresse, nicht entzogen werden dürfen. Die Benutzung der von der permanenten Ausstellung des Schlesischen Kunstvereins-Lichtenberg eingenommenen Säle stellt ein dem Kunstverein schuldiges Äquivalent für die vertragsmäßig diesem zustehenden Rechte an anderen, jetzt von dem Museum benutzten Sälen dar. Das ehemalige Meisteratelier für Landschaftsmalerei aber ist der Verwaltung zu gelegentlichen Ausstellungen und zu sonstiger vorübergehender Benutzung unentbehrlich. Eine Abhilfe dieses Missstandes scheint aber unausführbar, so lange das Museum schlesischer Altertümer in dem Provinzialmuseum untergebracht ist. Da nun die Verwaltung des Museums schlesischer Altertümer in nicht geringerer Verlegenheit darüber ist, wie sie die ihr unterstellten Sammlungen bei deren unablässiger Vermehrung in den bis jetzt innegehabten Räumlichkeiten weiter unterbringen und zugänglich machen soll, so ergiebt sich für beide Institute als gleiche Notwendigkeit die Entfernung der Sammlungen des Museums schlesischer Altertümer aus dem Provinzialmuseum. Durch die Verwendung der dadurch frei werdenden Räume des Erdgeschosses für die Sammlungen

des schlesischen Provinzialmuseums der bildenden Künste wird diesem die Ausdehnungsmöglichkeit für lange Zeit zurückgegeben werden. (Schlesische Zeitung.)

Aus den königlichen Museen in Berlin. Unter dem Namen *Museums-Verein* hat sich im April dieses Jahres eine Vereinigung wohlhabender Kunstfreunde gebildet, die zwar noch nicht die Rechte einer juristischen Person besitzt, aber doch schon erfreuliche Beweise ihrer Thätigkeit abgelegt hat. Sie bezweckt, durch Schenkungen und Ankäufe aus gemeinsam aufgebrachten Mitteln die Gemäldegalerie und die Sammlung von Skulpturen der christlichen Zeit im Berliner Museum zu bereichern, dessen ohnehin nicht reiche Fonds durch den 1894 erfolgten Ankauf des Rembrandt'schen Anslo-Bildes auf Jahre hinaus festgelegt worden sind. Es können in dieser Zeit und auch später Ereignisse auf dem Kunstmarkt eintreten, die ein thatkräftiges Eingreifen der Berliner Museumsverwaltung nötig machen, und hierbei Hilfe zu leisten, will der Museums-Verein auch versuchen. Schon jetzt hat er soviel an Gemälden und Bildwerken zusammengebracht, dass der Wert der geschenkten Kunstgegenstände auf 60000 M. geschätzt wird. Ein Teil davon ist im Eingangsraum der Gemäldegalerie ausgestellt worden, zumeist italienische und deutsche Bildwerke vom 13. bis zum 16. Jahrhundert, aber auch einige Gemälde, unter denen ein männliches Bildnis von Memling, Magdalenenkopf von Q. Massys, eine Landschaft von Jakob van Ruisdael aus seiner früheren Zeit und ein Bildnis von Chodowiecki hervorzuheben sind. Das große Gemälde von Jean Fouquet „Etienne Chevalier mit seinem Schutzpatron" aus der Sammlung Brentano, dessen Erwerb für Berlin wir schon gemeldet haben, ist vorläufig von dem Verein der Galerie nur leihweise für so lange überlassen worden, bis sie die Mittel zur endgültigen Erwerbung des Gemäldes erübrigen kann. Es wäre zu wünschen, dass der Verein recht viele Mitglieder fände, da, wie es scheint, bei der gegenwärtigen Finanzverwaltung in Preußen für Kunstzwecke nicht viele außergewöhnliche Aufwendungen zu erlangen sind.

Die erste Sitzung der *Archäologischen Gesellschaft* nach der Sommerpause war ungewöhnlich stark besucht. Der Vorsitzende, Herr *Schöne*, eröffnete sie mit Worten des Andenkens an *Ernst Curtius*, dessen Gedächtnisfeier mit dem Winckelmannsfest verbunden werden soll, und legte dann die eingegangenen Schriften vor. Herr *Trendelenburg* gab eine neue Deutung eines jüngst zum ersten Mal zuverlässig veröffentlichten Vasenbildes der Neapler Sammlung, Herr *Diels* sprach an der Hand von Modellen und Zeichnungen über Homerische Thüren und Schlösser und Herr *Herrlich* endlich legte eine große Reihe von Photographieen nach Wandbildern des Hauses der Vettier in Pompeji mit erläuternden Bemerkungen vor.

Der Museums-Verein in Elberfeld, welcher in den Monaten August und September geschlossen war, hat am 1. Oktober seine Kunstausstellung wieder eröffnet und beginnt die neue Saison mit einer Eliteausstellung, die man von den provinzialen Kunstvereinen nicht gewöhnt ist. Denn außer den in der Rheingegend unvermeidlichen Bildern von Achenbach, Munthe, Oeder, Flamm, Deiters und anderen deutschen Künstlern, wie Hugo Kauffmann, Hans Dahl, Calame, Douzette, Graf Kalckreuth, ist jetzt in Elberfeld eine Sammlung von Gemälden der modernen Holländer Apol, Arty, Bisschop, du Chattel, Eerelmann und Mesdag ausgestellt. Vor allem aber zeigt sich die Rührigkeit des Elberfelder Museums-Vereins darin, dass derselbe seinen Abonnenten sogar Werke der großen Franzosen bietet. Gemälde von Daubigny, Diaz und Jules Dupré zieren gegenwärtig die Ausstellung. Es ist daher kein Wunder, dass die Zahl der Mitglieder des Vereins sich ständig vergrößert und dass auch die Kunstliebhaber der Nachbarstädte die Ausstellung gern besuchen und daselbst Gemälde kaufen. In den ersten vierzehn Tagen nach der Wiedereröffnung sind bereits neun Bilder in Privatbesitz übergegangen.

VERMISCHTES.

M. B. *Ulmer Münsterbau.* Seit unserem letzten Bericht (8. Febr. 1894) sind die Arbeiten am Münster wesentlich gefördert worden. Ein wichtiges Ereignis war die Fertigstellung des Hauptturms in allen seinen Teilen; Wächterwohnung, Aufhängen der Schlagglocken u. s. w. am 1. Mai 1894. Am darauffolgenden Himmelfahrtsfest wurde der Helmkranz von 1000 Personen bestiegen, die sich alle an der herrlichen Rundschau und der endlichen Vollendung des großen Werkes erfreuten. Dann begann der Abbruch des alten Messnerhäuschens und dessen Versetzung an das linke Seitenportal behufs Herstellung eines an der alten Stelle, analog mit dem sog. Kuttelthürle, zu erbauenden Portals mit darüberliegendem Fenster. Auch dieses Portal ist jetzt vollendet bis auf die neue Thüre und das noch zu erneuernde Sockelgesims. Mit dem Neubau des Portals war auch eine Erneuerung des dort befindlichen Turmaufganges nötig, was mit besonderen Schwierigkeiten verbunden war. Im Innern erfolgte die Fertigstellung der Gewölbemalereien im südlichen und nördlichen Seitenschiff nebst dem Wandverputz in einfacher Quaderfügung. Damit im Zusammenhang stand die Erneuerung der seit vielen Jahren nicht mehr in Benutzung genommenen und als Werkplatz dienenden linksseitigen Turmhalle, deren Gewölbe teilweise durchgebrochen war, um als Aufzugloch zum Bau des Hauptturmes verwendet werden zu können. Die dort jetzt noch aufgeschlagenen Gerüste behufs Bemalung der Gewölbe werden noch in diesem Jahre entfernt. Die rechtsseitige Turmhalle, die lange Zeit ebenfalls als Magazin und Steinlagerungsplatz verwendet war, ist jetzt ebenfalls ausgeräumt und frisch bemalt; ebendort wird gegenwärtig ein Warteraum für den Messner erstellt. Von den vorgesehenen neuen Fenstern wurden wieder zwei neue eingesetzt und zwar eines über der sog. Brautthüre am südlichen Seitenschiff als Stiftung von Frl. Julie v. Seutter und den Erben von Dekan Landerer, mit der Darstellung: Karl der Große empfängt eine Gesandtschaft von Mönchen des von ihm mit reichen Rechten ausgestatteten Klosters Reichenau, welche von einer Missionsreise zurückkehren, ausgeführt von Zettler in München. Dann im nördlichen Seitenschiff ein Fenster, gestiftet von Kommerzienrat Ebner, darstellend Daniel in der Löwengrube und die Vision Ezechiels. Von Skulpturarbeiten wurden neu aufgestellt auf den Konsolen des Mittelschiffs die Apostel Johannes und Matthäus aus Mitteln verschiedener Privatstiftungen. Ein großes Stück Arbeit wird noch die Gewölbebemalung des Hochschiffes verursachen; bereits ist ein riesiges Gerüst dazu aufgeschlagen. Interessant ist eine Besteigung dieses 36 m hohen Gerüstes; man hat hier die alten Glasgemälde des Hochschiffs vor sich, von denen gerade an dieser Stelle noch einzelne ganz unberührt sich erhalten haben. In diesem Jahr soll noch das Dach der Besserer'schen Kapelle, welche früher unverantwortlicher Weise mit einer Plattform und Galerie versehen wurde, wieder aufgerichtet werden. Eine notwendige Restauration erfordert auch der Turmpfeiler links vom Haupteingang, was gegenwärtig in Ausführung begriffen ist. Viel böses Blut unter der Bürgerschaft hat das Projekt des Dombaumeisters hervorgerufen, an Stelle der alten Bauhütte eine neue im gotischen Stil zu erbauen, die alles vereinigen

sollte, was zum Dienst des Münsters erforderlich ist. Die Ulmer wollen aber ihr Münster absolut frei haben und keine Nebenbauten dulden. So musste der hübsche Entwurf fallen gelassen werden und bereits ist ein altes Gebäude in der Straßenlinie angekauft worden, um für diesen Zweck umgebaut zu werden.

*** Die feierliche Eröffnung der Aula der *Kunstakademie* in *Düsseldorf*, die mit einem Bildercyklus von Prof. *Janssen*, der die „Geschichte des Menschen“ darstellt, geschmückt und von Prof. *Schill* in künstlerischer Weise ausgestattet ist, hat am 30. Oktober stattgefunden. Der Unterrichtsminister Dr. Bosse hielt eine Rede über die Bedeutung des Tages, in der er die Künstler Prof. Janssen und Prof. Schill feierte und die Akademiker aufforderte, stets den Idealismus hochzuhalten. Später wurde in Gegenwart des Unterrichtsministers Dr. Bosse und des Handelsministers Brefeld das neue *Kunstgewerbemuseum* eröffnet. Prof. Janssen hat den Kronenorden zweiter Klasse, Prof. Schill denselben Orden dritter Klasse erhalten.

*** *Die öffentlichen Sitzungen der archäologischen Institute in Athen und Rom* werden, wie stets, mit einer Festsitzung zur Feier von Winckelmann's Geburtstag beginnen und aller vierzehn Tage stattfinden. In Rom wird ferner der erste Sekretär, Herr Petersen, im Januar und den folgenden Monaten über die Anfänge und die Entwicklung der Kunst in Italien vortragen, im Anschluss an Demonstrationen in Museen und an antiken Plätzen wie Conca (Satricum), Cori, Alatri, Cervetri, Corneto, Veji, Nemi. — Der zweite Sekretär Herr Hülsen wird vom 15. November bis Weihnachten ungefähr zwanzig Vorträge über Topographie von Rom halten und von Januar bis April zweimal wöchentlich epigraphische Übungen leiten. In Athen wird der erste Sekretär Herr Dörpfeld seine Vorträge über die antiken Bauwerke und die Topographie von Athen, Piräus und Eleusis Anfang Dezember beginnen und jeden Sonnabend bis Ostern fortsetzen. Der zweite Sekretär Herr Wolters wird von Januar bis April Vorträge in den Antiken-Sammlungen Athens halten. Die gewöhnliche Reise des Instituts durch den Peloponnes und nach Delphi wird am 22. April angetreten werden und etwa sechszehn Tage dauern. Da die Zahl der Teilnehmer nur eine beschränkte sein kann, ist frühzeitige Meldung beim Athenischen Sekretariat empfehlenswert. Eine zweite Reise wird am 12. Mai nach den Inseln des Ägeischen Meeres unternommen werden und neun Tage dauern. Meldungen auch zu dieser Reise sind an das Athenische Sekretariat zu richten. Die Kosten der Reise betragen einschließlich der Beköstigung etwa 16 Mark für jeden Tag.

* Der Maler *Ernst Berger* in München, den Lesern durch seine litterarischen Beiträge zur Geschichte der Maltechnik bekannt, hält diesen Winter in München (von Mitte November bis Mitte März) einen Cyklus von zwölf Vorträgen über diesen Gegenstand, deren Programm folgendermaßen lautet: 1. Einführung in die Quellenschriften. Techniken des Altertums: Enkaustik, pompejan. Wandmalerei nach Plinius und Vitruv. 2. Maltechnik der Byzantiner und des frühen Mittelalters nach den Quellen des Athosbuches, Lucca Ms. etc. 3. Nordische Technik der gotischen Perioden; Vergoldung in Verbindung mit Malerei auf Wänden, Tafelbildern und Miniaturen. 4. Technik der italienischen Frührenaissance nach Cennini's Trattato. Freskomalerei. (Giotto, Botticelli.) 5. Alte und neuere Tempera-Arten. Van Eyck's Erfindung der Öltempera und deren weitere Einflüsse. Technik von Dürer, Holbein. 6. Techniken der Hochrenaissance nach Vasari, Armenini, van Mander. Buonfresko der Italiener, Sgraffitto. Zeichenkünste. 7. Technik der alten Meister, insbesondere von Tizian, Rubens, Rembrandt. 8. Bereitung des Grundes für Tafel- und Leinwandbilder nach alten und neuen Methoden. 9. Die in der Malerei wichtigsten Erd- und Lackfarben. Zusammenstellung der Palette in verschiedenen Zeitperioden. Optische Farbenlehre. 10. Öle und Firnisse in rationeller und irrationeller Anwendung. Restaurationsmethoden. 11. Neuere Arten von Malerei; Leim, Tempera, Öl, Caseïn, Wasserglas. 12. Gesichtspunkte für solide und unsolide Maltechnik in Beziehung auf die Praxis; kunstgewerbliche Malerei, auf Holz, Leder, Seide, Gobelins etc.

= Professor *Ludw. Herterich* in München hat eine Mal- und Zeichenschule für Damen gegründet. Das jüngste Bild Herterich's, „Ein Sommer-Abend“, wurde auf der heurigen Secessions-Ausstellung vom bayerischen Staat für die neue Pinakothek erworben.

VOM KUNSTMARKT.

In *Berlin* wird am 24. November bis 4. Dezember d. J. der Kunstnachlass des jüngst verstorbenen Kunst- und Antiquitätenhändlers *Louis Gottschalk* zwecks Erbteilung auf Veranlassung der Testamentsvollstrecker im *Rudolph Lepke'schen* Kunst-Auktionshause, Kochstraße 28/29, zur Versteigerung kommen. Der reich illustrirte Katalog 1066 verzeichnet unter 1786 Nummern eine auserlesene Sammlung, welche der von feinem Kunstverständnisse geleitete Sammler im Laufe vieler Jahre zusammengetragen hat. Durch reiche Fachkenntnisse, tiefe und vielseitige Bildung, seine weit verbreiteten Beziehungen und nie rastenden Fleiß war er befähigt, die seltensten und kostbarsten Gegenstände aufzufinden und zu erwerben. Seine Privatsammlung und Kunstlager umfasst beinahe alle Gebiete der Kunst, Kleinkunst und des Kunstgewerbes, als Möbel, Porzellan, Fayence, Majolika, Steingut, Terrakotta, Glas etc., Arbeiten in Gold, Silber, Email, Kupfer, Bronze, Messing, Zinn, Blei, Eisen etc., Skulpturen in Stein, Bronze, Elfenbein, Holz etc., gemalte Fächer, Miniaturen, Spitzen, Stoffe, Schutz- und Trutzwaffen, Instrumente, Kupferstiche, Bücher, Kuriositäten etc. etc. Es ist unmöglich, auf alles Hervorragende dieser Sammlung einzugehen, und so müssen wir uns darauf beschränken, die Sammler und Leiter öffentlicher wie privater Sammlungen auf den Katalog einzuweisen, den oben genanntes Institut auf Wunsch gratis versendet. Der Versteigerung geht eine öffentliche Besichtigung voran, die am Sonntag dem 22. und Montag dem 23. November 1896 in den Sälen des Kunst-Auktionshauses von 10—2 Uhr stattfindet.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 10.

Carl Gottfr. Pfannschmidt. Von J. M. — Beiträge zur Geschichte der deutschen Bauhütte. Von A. Klemm. — Berliner Kunstberichte. Von R. S.

Die Kunst für Alle. 1896/97. Heft 3/4.

Freilicht. Von Otto Knille. — Mit fremden Augen. Von Woldemar Kaden. — Die Insel Madeira als Studienplatz für Maler. Von Hans Nowak.

Journal für Buchdruckerkunst. 1896. Nr. 37/38.

Vom Einlegeapparat und vom Zuschuss. — Der internationale Druckschriften-Austausch der Smithsonian Institution. — Die Erfindung der Lithographie und ihre Entwicklung. Von Otto Schlotke. — Das Buchgewerbe auf der Berliner Ausstellung. IV. — Die Leistungsfähigkeit und Rentabilität der Empire-Maschine. — H. Wild-Wirth †.

Zeitschrift für Innendekoration. 1896. Novemberheft.

Das Reichsgerichtsgebäude in Leipzig und seine Innendekoration. III. Von Hans Schliepmann. — Ein aristokratisches englisches Wohnhaus. — Herstellung schöner und haltbarer Lackirungen auf Hartholz. — Der Tisch und seine Bauart. Von Christian Hövel, Düsseldorf. — Das Opalescent-Glas. Von Dr. P. Schumann. — Im Zeichen der Eiche. — Ausstellung für Elektrotechnik und Kunstgewerbe in Stuttgart. III. Zimmer-Ausstattungen. Von Max Bach. — Von der II. Bayerischen Landesausstellung in Nürnberg. II. Von Oscar Beringer.

Kunstausstellung Danzig.

Der **Kuntverein zu Danzig** veranstaltet für die Zeit

vom 7. März bis 20. April 1897

in den Räumen des Stadt-Museums eine Ausstellung wertvoller **neuerer Gemälde.**

Anmeldefrist bis 31. Januar 1897. Nicht satzungsmäßig angemeldete Einsendungen werden beanstandet.

Nähere Auskunft erteilt auf portofreie Anfragen der Vorstand des Vereins umgehend und unentgeltlich. [1140]

Verlag der **J. J. Lentner'schen** Buchhandlg. (E. Stahl jr.) in **München:**

Die Künstlerfamilie der Asam.

Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Deutschlands im 17. u. 18. Jahrhundert von Dr. **Ph. M. Halm.** Mit 7 Illustrationen u. 1 Radirung von Prof. Peter Halm. 5 Bog. Lex.-8⁰, eleg. geheftet M. 4.—.

Ein reich ausgestattetes, prächtiges Werk, das in keiner Bibliothek fehlen sollte. Wichtig sind die vollständigen Verzeichnisse der Bilder, Zeichnungen, Bauwerke etc. der Asam, sowie der Litteratur über dieselben. [1130]

Soeben wurde ausgegeben und steht auf Verlangen gratis und franko zu Diensten

Lagerkatalog 373:

Kunst der Renaissance.

814 Nummern.

Frankfurt a. M.

Joseph Baer & Co.,
Buchhändler und Antiquare.

[1139]

Wegen Todesfall zu verkaufen:

M. Koch & O. Rieth: **„Der Akt“,** ganz **neu,** statt M. 55.— **nur M. 30.—.**

Gerlach & Schenk: **Allegorien u. Embleme** (I. u. II. Abt.), **fast neu,** statt M. 240.— **nur M. 150.—.**

[1131] **Heinrich Firl, Görlitz.**

Zu dem siebenten Jahrgang der Neuen Folge der **„Zeitschrift für bildende Kunst“** und des **„Kunstgewerbeblattes“** hat die unterzeichnete Verlagshandlung höchst geschmackvolle



Einbanddecken

anfertigen lassen.

Preis: { Decke zur **„Zeitschrift“ mit** Kunstchronik / Decke z. **„Kunstgewerbeblatt“ ohne** Kunstchronik } jede Decke **M. 1.50.**

Decken zu den früheren Jahrgängen der Neuen Folge kosten **M. 1.25.**

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und die Verlagshandlung.

E. A. Seemann's Sep.-Cto. in Leipzig.

Raffael und Michelangelo.

Von **Anton Springer.**

Dritte Auflage. 1895.

Mit vielen Abbildungen im Text, Lichtdrucken und 10 Kupfern.

2 Bände gr. 8⁰. Brosch. 18 M., fein geb. 20 M., in Halbfranz 21 M.

Verlag von **E. A. Seemann in Leipzig.**



Berliner Kunst-Auktion.

Dienstag, den 24. November und den 9 folgenden Tagen, laut **illustr.** Katalog 1066: **Nachlass** des Antiquitätenhändlers Herrn

Louis Gottschalk.

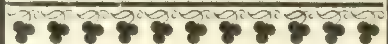
Derselbe umfasst u. a.:

Rokoko-, Renaissance-, Barock-, Empire-Möbel, Prunkschränke, verschiedenste wertvolle Porzellane, Fayencen, Majoliken, Terrakotten, Glaspokale, Glasgemälde, deutsche und italienische Bronzen des XVI.—XVIII. Jahrh., hervorragende alte Skulpturen in Holz, Elfenbein, Edelsteinen; Fächer und Miniaturen auf Elfenbein; Rüstungen und Waffen des XV. und XVI. Jahrh., darunter Prachtstücke I. Ranges; ferner Stoffe, Emaillen, Bijoux, Musikinstrumente, Spitzen, Breviarien mit Miniaturen, sowie viele andere Kunstsachen und Kuriositäten.

Rudolph Lepke's Kunst-Auktions-Haus.

Berlin SW., Kochstr. 28/29.

[1132]



Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58. — Yorkstraße 20.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 5. 19. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZUR WÜRDIGUNG VON BÖTTICHER'S „TEKTONIK DER HELLENEN“.

Die Zeiten liegen weit hinter uns, in denen die Ideen Karl Bötticher's die Theorie und vollends die Praxis der Baukunst beherrschten. Der Mann und sein Hauptwerk, die „Tektonik der Hellenen“, gehören völlig der Geschichte an. Aber damit soll auch gesagt sein, dass sie unvergessen sind, dass sie einen Markstein bilden in der Entwicklung des modernen Kunst- und Geisteslebens.

Es drängt sich somit jedem denkenden Betrachter der neueren Zeitläufte die Notwendigkeit auf, an das vielgenannte, aber nur von Wenigen hinreichend gekannte Werk des Tektonikers einmal prüfend heranzutreten und nach der Stellung zu fragen, die ihm als Kunstlehre gebührt. Durch die gerechte Würdigung von Bötticher's wirklichen Verdiensten gewinnen wir zugleich den besten Schutz gegen seine Irrtümer.

Ein kürzlich erschienenes Buch des gelehrten Architekten *Richard Streiter* hat die verdienstliche Arbeit unternommen und glücklich durchgeführt.[1] Das Buch ist ein kunstgeschichtliches im besten Sinne des Wortes. Es dringt, unter Beiseitesetzung alles überflüssigen Ballasts, tief in die Grundgedanken der Lehre Bötticher's ein, erörtert in lichtvoller Weise deren Verhältnis zu den Theorieen der Vorgänger und Nachfolger, und zieht am Schluss gerecht und klar die mit Notwendigkeit sich ergebenden Konsequenzen.

Die Schrift beginnt mit einigen charakteristischen Daten aus Bötticher's Leben, das in früher erschienenen Publikationen, von H. Blankenstein und von der Witwe des Verstorbenen, eine ausführliche Darstellung erfahren hat.[1] Bötticher's leidenschaftliches, genial angelegtes Wesen führte ihn bisweilen weit von seinem eigentlichen Studienwege ab auf Gebiete, für deren wissenschaftliche Beherrschung ihm alle Vorbedingungen fehlten, auf denen er aber trotzdem durch Intuition als Entdecker auftreten zu können wähnte. So trug er sich eine Zeitlang mit der Idee neuer Erfindungen über Elektricität und Magnetismus und erst ein Todesfall in der Familie, der ihn sehr ergriff, brachte ihn auf andere Gedanken. — Den Mangel grundlegender Kenntnisse der alten Sprachen, den sein zu früher Austritt aus dem Gymnasium zur Folge hatte, wusste er in späteren Jahren mit Hilfe eines gelehrten Freundes wieder gut zu machen. Aber alle Energie und aller Fleiß konnten die Lücken nicht ganz ausfüllen. Wie sein Entdeckereifer manche der gewagten Hypothesen und sonstigen Extravaganzen in der „Tektonik“ erklärt, so vermochten ihn andererseits die verspäteten Sprachstudien nicht vor den mannigfachen Fehlgriffen zu schützen, in die er bei der Auslegung schwieriger Stellen antiker Schriftsteller (z. B. des Vitruv) verfallen ist. — Von Wichtigkeit für die Beurteilung der tektonischen Theorie ist auch die von Streiter mit Recht betonte Thatsache, dass Bötticher die Baudenkmale Griechenlands erst viele Jahre nach dem Erscheinen des zweiten Teils seines Hauptwerkes durch Autopsie kennen gelernt hat.

Die erste Ausgabe der „Tektonik der Hellenen“

1) *Karl Bötticher's Tektonik der Hellenen* als ästhetische und kunstgeschichtliche Theorie. Eine Kritik von Dr. *Richard Streiter*, Architekt. Hamburg und Leipzig, Leop. Voss. 1896. 135 S. 8⁰. (Beiträge zur Ästhetik, herausgegeben von Theodor Lips und Richard Maria Werner. III.)

1) Karl Bötticher, sein Leben und Wirken, von *H. Blankenstein.* (Sonderabdruck aus dem Centralblatt der Bauverwaltung.) Berlin, Ernst & Sohn. 1889. — Aus dem Leben Karl Bötticher's. Von seiner Gattin *Clarissa Lohde-Bötticher.* Gotha, F. A. Perthes. 1890.

erschien 1843—1852, die zweite, umgearbeitete Auflage folgte 1874—1881. Bötticher's Reisen nach Griechenland fallen in die Jahre 1862 und 1877. Der Autor bemerkt in der Einleitung zur zweiten Auflage selbst, dass die Redaktion, die er mit dem Werke damals vornahm, sich nur auf die Form des Ausdrucks und die Anordnung des Stoffes bezog, während die leitenden Gedanken dieselben blieben. Völlig unverändert ließ der Autor die Tafeln. Sie sind sämtlich nach Bötticher's eigenen Zeichnungen vortrefflich gestochen und „stellen" — wie Streiter mit Recht sagt — „eine für die Zeit ihres Erscheinens ganz hervorragende architektonische Veröffentlichung dar". Aber man darf dabei nicht außer Acht lassen, dass die Zeichnungen Bötticher's, die den Stichen zu Grunde liegen, keine Originalaufnahmen waren; sie sind „durchweg *aus älteren Werken zusammengetragen*, und manches ist von Bötticher nach den Annahmen seiner Theorie nicht unwesentlich *zurechtgerückt*".

Ein besonders lehrreicher Abschnitt des Streiterschen Buches behandelt „die ästhetischen Betrachtungsweisen der Architektur *vor* Bötticher". Der Autor fasst in demselben, mit gutem Grund, nur diejenigen philosophischen Systeme und ästhetischen Theorieen schärfer in's Auge, die zur Zeit von Bötticher's Auftreten die herrschenden waren und möglicherweise dessen Anschauungen beeinflusst haben.

Bei *Solger*, der hier zunächst in Betracht kommt, findet sich bereits der Gedanke „von der größeren Gebundenheit des Einzelnen im Ganzen beim Dorischen, von der selbständigeren Ausbildung der Teile im ionischen Stil", der bekanntlich von Bötticher weiter ausgeführt und begründet worden ist. Aber wir stoßen auf ähnliche Betrachtungen auch bei anderen gleichzeitigen Autoren, so dass es nicht bestimmt erkennbar ist, ob gerade Solger in dieser Hinsicht auf Bötticher eingewirkt hat. Noch unbestimmter und fraglicher ist des Letzteren Verhältnis zu *Hegel* und *Schelling*. Mit Hegel hat Bötticher allerdings manches in der „allgemeinen Grundstimmung", im „Zeitkolorit", in der philosophischen Ausdrucksweise gemein. Aber die leitenden Gedanken der „Tektonik" stehen zu der Hegel'schen Ästhetik in entschiedenem Gegensatz. Auch Schelling hat auf Bötticher's Ideen keinen Einfluss gewonnen, sondern sich vielmehr durch den letzteren belehren lassen, als sie nach Schelling's 1841 erfolgter Übersiedelung nach Berlin miteinander in persönlichen Verkehr traten. Im übrigen fehlte beiden Philosophen, bei aller Weite ihres Blicks und bei aller Förderung, welche die Ästhetik ihnen zu verdanken hat, jedes tiefere Verständnis für das Wesen und die Entwicklung der Baukunst, so dass sie in ihrer philosophischen Erkenntnis auf diesem Gebiete nur zu vagen, allgemeinen Vorstellungen gelangen konnten. Dasselbe gilt auch von dem Denker des „modernen Ideals", von *Chr. Herm. Weiße*, obwohl anzuerkennen ist, dass er der Architektur in dem System der Künste bereits die volle Würde einer selbständigen und freien Stellung zu wahren gewusst hat, die man ihr bis dahin meistens abgestritten hatte. Auch wenn die architektonische Schönheit — lehrte Weiße — dem Endlichen, dem realen Zweckbegriffe dient, bleibt sie doch Schönheit im vollen Sinne des Wortes, erhebt sie doch die Zweckmäßigkeit in das ideale Gebiet des wahrhaft Schönen.

Der erste, der von dieser allgemeinen, theoretisch richtigen Einsicht nun zu einer methodisch gewonnenen und auf ein konkretes bautechnisches und kunstgeschichtliches Wissen gestützten Beherrschung des Gegenstandes vorschritt, war der Kasseler Professor der Baukunst *J. H. Wolff*. Er darf als der einzige wirkliche Vorläufer Bötticher's bezeichnet werden. In seinem 1834 erschienenen Werke: „Beiträge zur Ästhetik der Baukunst, oder die Grundgesetze der plastischen Form, nachgewiesen an den Hauptteilen der griechischen Architektur" liegt uns der erste Versuch vor, die Schöpfungen der hellenischen Architektur in ihrer klassischen *Gesetzmäßigkeit* nachzuweisen, „die Notwendigkeit in der Formengebung des Ganzen, wie bei allen einzelnen Ornamenten darzuthun", und auf diese Weise das wahre Wesen der Architektur überhaupt und ihre Aufgabe für alle Zukunft festzustellen. Die Erkenntnis der „Gesetzmäßigkeit der schönen Form" führte den Autor zu folgenden allgemeinen Normen der „Architektonik": 1. Gesetz der Schwere (Gleichgewicht); 2. Einfachheit der Maßverhältnisse (mit dem Quadrat als Grundverhältnis); 3. Gesetz der Symmetrie; 4. Notwendigkeit von Vorbereitungen und Vermittlungen (bei Bötticher „Junkturen") und 5. Notwendigkeit herabhängender Formen im Gegensatz zu aufstrebenden (analog den Gebilden der anorganischen Natur).

Es ist höchst wahrscheinlich, dass Bötticher die Schrift Wolff's gekannt und einzelne Gedanken derselben entlehnt hat. Nichtsdestoweniger dürfen wir mit Streiter das Verhältnis der beiden Autoren so definiren, dass Wolff die Aufgabe, die sich Bötticher in seiner „Tektonik" stellte, wohl bereits klar und deutlich formulirt, sie auch in wesentlichen Grundzügen skizzenhaft ausgeführt hat, dass es aber erst Bötticher gewesen ist, welcher die Aufgabe auf Grundlage eines umfänglichen kunstwissenschaftlichen und litterarischen Apparates in Form einer strengen, sorgfältig aufgebauten Systematik in seiner Weise wirklich gelöst hat. Wolff selbst hat dies freimütig anerkannt. Er blickte, nachdem Bötticher's Werk erschienen war, mit Begeisterung zu demselben empor und trat dafür, im Kampfe mit den Romantikern, energisch in die Schranken.

Damit stehen wir nun vor den Hauptabschnitten der Streiter'schen Schrift, vor der Darlegung und Kritik der Grundgedanken von Bötticher's „Tektonik", als der ersten, bis ins Kleinste durchgeführten Analyse eines

Baustils überhaupt. Indem Streiter das Werk des Tektonikers kritisirt, kommt er zu einer Schritt vor Schritt sich steigernden Polemik gegen die von Bötticher gelehrte Theorie, und das Endurteil über das Wirken des Berliner Architekturphilosophen lautet demzufolge, bei aller hohen Wertschätzung von dessen Verdiensten im einzelnen, und trotz aller Anerkennung seiner über die Standpunkte der Vorgänger hinaus gemachten Fortschritte, doch im ganzen und großen sehr ungünstig. Die Untersuchung zeigt, „wie Bötticher, von irrtümlichen, ästhetischen Grundgedanken ausgehend, zu ästhetisch befriedigenden und kunstgeschichtlich unanfechtbaren Deutungen der Formen griechischer Baukunst nicht gelangte und nicht gelangen konnte."

Verhängnisvoll war zunächst Bötticher's Überzeugung, dass die „Analogie von Form und Begriff" das einzige Kriterion für die Schönheit einer Form bilde; ebenso wie die Vorstellung, dass die Materie der tektonischen Gebilde „an sich tot", d. h. ausdruckslos sei, und dass sie nur durch anderswoher entlehnte, gleichsam angeheftete Vergleichsbilder die Fähigkeit gewinne, jene „Analogie von Form und Begriff" darzustellen. In dieser ganzen Lehre steckt eine rationalistische Auffassung der Kunst, gegen die bereits Kant mit überzeugenden Gründen aufgetreten war, indem er lehrte, „das Schöne gefalle ohne Begriff". — „Wäre" — sagt Kant — „die gegebene Vorstellung, welche das Geschmacksurteil veranlasst, ein *Begriff*, welcher Verstand und Einbildungskraft in der Beurteilung des Gegenstandes zu einem Erkenntnisse des Objekts vereinigte, so wäre das Bewusstsein dieses Verhältnisses *intellektuell*. Aber das Urteil wäre auch alsdann nicht in Beziehung auf Lust und Unlust gefället, mithin *„kein Geschmacksurteil"*. Noch prägnanter ist der Unterschied zwischen dem „intellektuellen" und dem „ästhetischen" Interesse von der modernen Philosophie, vornehmlich von Lotze und Fechner, gekennzeichnet worden. Der erstere sagt: „Keine Form, und je einfacher sie wäre, um so weniger, ist als besonderes Symbol eines einzigen, durch bestimmte Begriffe fixirbaren *Gedankens* schön. Sie ist es nur als allgemeines Symbol eines eigentümlichen *Genusses*, den die Phantasie an unzählige verschiedene Veranlassungen geknüpft denken, daher durch unzählige Gedanken, an die alle er mit gleicher Kraft erinnert, umschreiben, aber durch keinen von ihnen erschöpfen kann." Die neuere Ästhetik schreibt dem betreffenden *Subjekt* einen Hauptanteil an der ästhetischen Wertschätzung zu. Nicht, wie Bötticher lehrt, durch das Anbilden oder Anhängen anderswoher entlehnter „Symbole" an die struktiv notwendigen Glieder, sondern erst durch das *Sichhineinfühlen des Beschauers* in die Form wird nach der modernen Ästhetik die „an sich tote Materie" lebendig. — „Wäre sich Bötticher" — sagt Streiter — „der hohen Bedeutung des Anthropomorphismus und der Ideenassociation für die Ästhetik bewusst gewesen, hätte er klar erkannt, dass unser ästhetisches Interesse größtenteils darin beruht, dass wir die Welt um uns her beseelen mit unserer eigenen Seele", — „hätte Bötticher von dieser reichen und innigen Beziehung zwischen Objekt und Subjekt ausgehend die tektonischen Formen zu deuten versucht, so würde er wohl nicht auf die „gleichsam von außen angelegten Symbole" verfallen sein, die gewissermaßen als Vermittler, als Dolmetscher für die „an sich unverständliche" anorganische Materie von ihm gedacht sind."

Nachdem der Kritiker auf diese Weise die ästhetische Grundanschauung Bötticher's als „zu eng, zu dürftig" nachgewiesen hat, ist es ihm nun ein Leichtes, auch das ganze Lehrgebäude, das in der „Tektonik" darauf gegründet erscheint, in seinen Details zu erschüttern. Er stellt in sorgfältiger Darstellung, der wir hier im Einzelnen nicht nachgehen können, die Bemühungen Bötticher's, in jedem Glied, in jeder Einzelform der griechischen Bauwerke, Geräte und Gefäße einen bestimmten „Begriff" nachzuweisen, dem „analog" Glied und Form „erbildet" seien, und in jedem Ornament ein von der organischen Natur oder von menschlichen Erzeugnissen entlehntes „Vergleichsbild" für „struktive Begriffe" zu sehen, als misslungen dar. Die hauptsächlichsten Kunstformen des griechischen Tempelbaues, die von Bötticher mit Recht als hochbedeutsam bezeichneten „Junkturen", die Kymatien, die Kannelirung, die Triglyphen, die Heftbänder, das ionische Kapitäl, die mehrteiligen Architrave, endlich der Zahnschnitt werden zu diesem Zweck an der Hand von Bötticher's Auffassung einer sorgfältigen Analyse unterzogen.

Diese Prozedur führt unsern Autor natürlich vielfach auf das von Bötticher verarbeitete kunstgeschichtliche und archäologische Material, und er sieht sich schließlich veranlasst, auch zu den historischen Grundanschauungen des Verfassers der „Tektonik" Stellung zu nehmen. Es sind dies namentlich folgende: 1. Die Hypothese, dass der griechische Tempelbau ohne jede Beeinflussung durch die Kunst anderer Völker sich entwickelt habe; 2. die entschiedene Negation der Herleitung des griechischen Steinbaues oder einzelner Formen desselben aus einem früheren Holzbau oder Mischstil; 3. die Annahme, dass bei allen Formen, denen das von Bötticher statuirte Ornamentschema fehlt, dasselbe als ursprünglich aufgemalt oder als unfertig zu denken sei. Alle drei Voraussetzungen, sagt Streiter mit Recht, haben sich als unrichtig oder doch als unbeweisbar herausgestellt. Asiatische und ägyptische Einflüsse auf die althellenische Kunst überhaupt sind nicht mehr abzuweisen. Unzweifelhaft musste der hochentwickelte Steinbau Ägyptens auf die empfängliche Phantasie der Hellenen einen gewaltigen Eindruck machen. Dasselbe gilt von der Ornamentik, von dem ganzen Kunstgewerbe der Vorderasiaten. „Die Funde Schliemann's, die neueren Ausgrabungen in Olympia und anderwärts eröffneten weite

Perspektiven.“ Die Vorstellung Bötticher's, dass die hellenische Architektonik „gleich der heiligen Pallas Athene gerüstet und fertig ans Licht getreten“, d. h. also eines Tages plötzlich dem Haupte eines Mannes entsprungen sei, ist eine ganz unhistorische. — Über die Frage, ob Holz oder Stein das ursprüngliche Material des griechischen Tempelbaues gewesen sei, hat schon Lotze eine höchst beachtenswerte Äußerung gethan. „Es scheint mir ganz unglaublich“ — sagt er in der Geschichte der Ästhetik in Deutschland, S. 524 — „dass ein Volk ohne vorangegangenen Holzbau überhaupt auf den Gedanken sollte verfallen sein, Steine in Form steil aufgerichteter Säulen zu benutzen. Dieser allgemeinste Gedanke, und mit ihm freilich schon ein Teil des Weiteren, gehört unzweifelhaft wohl dem Holzbau ebenso an, wie die cyklopische Mauer und der Terrassenbau der ursprünglichen Stein- und Erdarbeit. Es kann sich nur fragen, wie weit der Steinbau die durch Holzarchitektur gegebenen Motive seinem durch das neue Material gebotenen Verfahren assimilirt habe. Dass er nicht den gesamten Holzverband kopirte, wissen wir; dass er aber die Formen, die im Holzgebäude entstanden waren, ihrem allgemeinen Sinne nach beibehalten habe, ist um nichts unwürdiger, als dass die griechische Phantasie sich an die Doldengewächse gewandt habe, auch nicht, um sie unverändert zu kopiren, sondern um den allgemeinen Gedanken ihrer Form architektonisch zu stilisiren.“ Die Ausgrabungen der letzten Jahre haben bekanntlich auch in diesem Punkte massenhaftes Material gegen die Anschauungen Bötticher's zu Tage gefördert und die Annahme höchst wahrscheinlich gemacht, dass dem hellenischen Steinbau ein Mischstil (Stein und Holz mit Metall- oder Terrakottaverkleidung im Sinne Semper's) voraufgegangen sei. — Die dritte Thesis Bötticher's, dass Reste ohne das zugehörige „dekorative Charakteristikum“ als ursprünglich bemalt oder unfertig aufzufassen seien, ist zwar schwer widerlegbar, allein ebenso schwer zu beweisen. Sie stellt sich als eine Supposition heraus, die der Verfasser der „Tektonik“ nur deshalb so hartnäckig verteidigte, weil er sie für seine Beweisführung als notwendig erkannt hatte.

Das ist überhaupt charakteristisch für Bötticher, dass er oft ohne streng sachliche und methodische Prüfung nur zu Gunsten seines Systems die wichtigsten Fragen entschied. In seinem Hauptwerke „tritt der Archäologe fast durchaus in den Dienst des Ästhetikers“. Bötticher sucht das vorliegende thatsächliche Material nicht nur nicht auf, sondern er verkennt, ja verschweigt oft wichtige Forschungsergebnisse um seiner Doktrin willen. Sehr bezeichnend ist seine Stellungnahme zu Vitruv. Dessen Holzbautheorie verwirft er ganz, wie wir schon sahen; überhaupt schätzt er ihn im allgemeinen gering, ja „verdächtigt seine Autorität da, wo sie ihm unbequem war“. — „In anderen Fällen aber, wo er durch spitzfindige Deutungen „Beweise“ für seine Theorie zu finden bemüht war, wollte er diese Autorität in vollem Umfang aufrecht erhalten wissen.“

Wenn Bötticher's Werk aus diesen Gründen vor der methodischen Kritik der neueren Wissenschaft für die Dauer nicht Stand halten konnte, so war andererseits die gelehrte, mit einer Menge von sonderbaren Wortbildungen ausgestattete Schreibweise des Autors ein erschwerender Umstand für die Popularität des Werkes bei Künstlern und Kunsthandwerkern. Allerdings haben wir mit Streiter das Bestreben Bötticher's anzuerkennen, aus den alten Schriftstellern die antiken Bezeichnungen der einzelnen Bauteile festzustellen. Er hat in dieser Hinsicht grundlegend gewirkt und der Archäologie im Einzelnen viel wertvolles Material zugeführt. Aber für die Ausbildung seiner eigenen schriftstellerischen Ausdrucksweise ist dieser Teil seiner Forschung von bedenklichen Folgen begleitet gewesen. Der Kritiker sagt zutreffend: „Man wird sich beim häufigen Lesen von Wortbildungen, wie „Echinuskyma“, „Volutenabakus“, „involutirte Fascia“, „Mäandertänia“, „Torenspira“, „Torenfascia“, dem Eindruck eines gewissen Schwelgens in Fremdwörtern, eines gewissen Prunkens mit Gelehrsamkeit nicht entziehen können.“

Nach alledem darf es niemanden Wunder nehmen, dass die „Tektonik der Hellenen“, die in den vierziger Jahren mit sensationellem Erfolge hervorgetreten war, bei ihrem zweiten Erscheinen dreißig Jahre später fast spurlos vorübergegangen ist. Es lag eben ein Menschenalter dazwischen, in dem sich das Denken und der Geschmack der Zeit vollständig verändert hatten. An Stelle der ästhetischen Doktrin von einseitig klassischem Zuschnitt war die allgemeine Entwicklungslehre der Kunst getreten, als deren geistvollster Vertreter für das Gesamtgebiet der Baukunst und der mit ihr zusammenhängenden ornamentalen und gewerblichen Künste Gottfried Semper zu betrachten ist. Als Bötticher auf der Höhe stand, wirkten die Lichtseiten seines Wesens, Energie, Scharfsinn, Ausdauer, Kombinationsgabe, blendend auf die ihn umgehende Welt. Allmählich traten aber auch die dunklen Punkte in seiner Lebensarbeit neben den lichten Stellen hervor und man erkennt heute klar, dass die Irrtümer, die seiner Lehre anhaften, so groß sind, wie eben die Fehler aller starken Naturen zu sein pflegen.

C. v. L.

BÜCHERSCHAU.

Jean Louis Sponsel: *Die Abteikirche zu Amorbach*, ein Prachtwerk deutscher Rokokokunst. Nach archivalischen Quellen beschrieben und erläutert. Mit drei Textbildern und vierzig Lichtdrucktafeln. Dresden, Druck und Verlag von W. Hofmann, 1896.

Wie lange ist es her, dass man es für unbegreiflich erklärt hätte, dass ein Kunstgelehrter, auf 50 Folio-Spalten die Ergebnisse seiner Forschungen über eine abgelegene

süddeutsche Rokoko-Kirche veröffentlichen könne, oder eine Verlagsbuchhandlung den Mut habe, ein solches Bauwerk in allen Einzelheiten auf 40 Tafeln dem Publikum vor Augen zu führen und dabei auf entsprechenden Absatz zu rechnen. Die Zeiten haben sich glücklicherweise geändert, die Anschauungen über „Zopf und Rokoko" innerhalb des letzten Decenniums einen völligen Umschwung erfahren. Gegenüber der alles beherrschenden, überladenen und oft recht schwerfälligen Eleganz des sogenannten deutschen Renaissance-Stils der 70er Jahre ist die Einführung der leichten graziösen Formen des Rokoko in vielen Fällen als eine Erlösung zu begrüßen gewesen. Bei näherem Studium der Vorbilder entdeckte man sogar, dass die französische Dekorationsweise — von einem Stil kann in der Baukunst wenigstens eigentlich nicht die Rede sein — in Deutschland zu einer eigenartigen Ausbildung gelangt ist, dass es auch ein deutsches Rokoko gegeben hat. Wenn A. Springer noch im Jahre 1886 die Frage aufwerfen konnte: lässt sich die Kunst des Rokoko bereits historisch behandeln? so ist dies angesichts der Arbeiten eines Dohme und Gurlitt, Aufleger und Trautmann, Riehl und Hager heute zwar schon zu bejahen, die vorliegende Arbeit beweist aber, wie viel der Special-Forschung noch zu thun übrig bleibt und wie erfolgreich jeder Spatenstich in die Tiefe ist. Sponsel lehrt uns in der Amorbacher Kirche in der That ein bisher unbekanntes „Prachtwerk deutscher Rokokokunst" kennen; seine Publikation erscheint dabei gleich geeignet zum Studium der eigenartigen Entwicklung des Rokoko in Süddeutschland wie zur praktischen Verwendung, als eine Vorbilder-Sammlung von seltener Reichhaltigkeit und Deutlichkeit.

Das Ergebnis der archivalischen Forschungen für die Baugeschichte der im bayerischen Odenwald, nahe bei Miltenberg a/Main, gelegenen alten Abteikirche lässt sich in wenigen Worten zusammenfassen. Der Neubau ist unter Beibehaltung der romanischen Fronttürme und der Außenmauern des Langhauses im Frühjahr 1742 nach den Plänen des Kurmainzischen Generals *von Welsch* (des Erbauers des Zeughauses und Palais in Mainz) begonnen und im Herbst 1747 vollendet worden. Die Fertigstellung der inneren Ausstattung, auf die Sponsel mit Recht das Hauptgewicht legt, scheint sich noch bis zum Jahre 1751 hingezogen zu haben. Hierbei sind aktenmäßig thätig gewesen: der Augsburger Maler *Matthäus Günther* aus Untergeißenberg bei Wessobrunn, den wir als einen der begehrtesten und tüchtigsten Fresko-Maler der Zeit kennen lernen, und die drei Wessobrunner Stuccatoren *Übelherr* und Gebrüder *Feichtmayr*. In letzteren sieht Sponsel die Hauptträger eines specifisch deutschen Rokoko im Gegensatz zu Cuvillié und Zimmermann, den Vertretern des französischen Rokoko in Süddeutschland. Ein längerer Abschnitt ist denn auch der Thätigkeit und den Eigentümlichkeiten dieser aus den Vorarbeiten Riehl's, Trautmann's und besonders Georg Hager's bereits bekannten Wessobrunner Schule, d. h. einer in mehreren Familien und Generationen im bayerischen Orte Wessobrunn ansässigen und seit der Mitte des XVII. bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts in Süddeutschland viel beschäftigten Stuccatoren-Gruppe gewidmet. Den stilkritischen Untersuchungen des Verfassers kommen seine früheren, an Ort und Stelle vorgenommenen Studien über die Hauptmeister des Pariser Rokoko hierbei sichtlich zu gute. Den Hauptunterschied in der Entwicklung des französischen und deutschen Rokoko führt Sponsel auf die Verschiedenheit des Materials zurück. In Frankreich haben sich die neuen Formen durch den Holzschnitzer eingebürgert, in Deutschland durch den Stuccateur. Hinzu kommt, dass die Rokoko-Dekoration in Frankreich zumeist in kleinen Wohnräumen, in Deutschland in Kirchen und Prunksälen ihre Entwicklung gefunden habe, wie auch die deutsche Vorliebe für derbere und naturalistische Formgebung beim Vergleich beider Stilarten nicht unberücksichtigt zu lassen sei. „Das deutsche Rokoko-Ornament hat darum einerseits größere, mächtigere Formen, die der Baukunst nahe stehen, andererseits ist es viel willkürlicher und freier." Die daraus entspringenden Vorzüge und Mängel lassen sich gerade in Amorbach deutlich verfolgen. So reizend und wirkungsvoll die Pilaster-Krystalle und die Umrahmungen der kleineren Deckenbilder, so unmotivirt und unverhältnismäßig die Schnörkel über den Pilastern und Schlusssteinen der Arkaden, so elegant die Bekleidung der Kappenflächen, so derb die Aufsätze der Umrahmung an den Oratorienfenstern im Chorhause. Auch an den Seitenaltären tritt manches Unvermittelte und manches Übertriebene auf, während das Chorgestühl eine auffällige Mäßigung zeigt. Von eigenartigem Reiz ist das figürliche Beiwerk, eine Specialität der Wessobrunner Meister, auf die Sponsel ausführlich eingeht. Zahllose Putten, Genien und Engel schweben und sitzen, knieen und klettern auf den Gesimsen, Schnörkeln und Rahmen umher, alle in Stuck modellirt und von ungemeiner Lebhaftigkeit und Natürlichkeit. Nicht minder gelungen erscheinen die großen Altar-Figuren. Indem der Verfasser in gebührender Weise die zahlreichen übrigen Bauten der Zeit, an deren Ausstattung unsere Wessobrunner Meister thätig gewesen sind, zum Vergleich heranzieht, lässt er leider das Verhältnis des süddeutschen zum norddeutschen Rokoko ganz unberücksichtigt. Die Entwicklungsbedingungen des neuen „Stils" sind dort denen des französischen Rokoko fast analoge gewesen, und doch hat sich z. B. in den Knobelsdorf'schen Bauten zu Potsdam eine ebenso eigenartige Formgebung herausgebildet, wie an den Neumann'schen Bauten in Würzburg oder Bruchsal und an denen der Wessobrunner Meister. Auch die von Semper bereits aufgeworfene Frage über den Ursprung des Rokoko in Frankreich oder Deutsch-

land (Dresden) hätte entweder gar nicht gestreift, oder auch an dem Amorbacher Beispiel untersucht werden müssen, ob in der That die deutsche Manier des Rokoko von der französischen ausgegangen ist und sich nur immer weiter von ihr entfernt hat, oder ob das deutsche Rokoko nicht schon von Anfang an selbständig gewesen und mit den schwereren Formen des Barock im Zusammenhange geblieben ist. Immerhin sind dies keine Einwände, die den Wert der Sponsel'schen Publikation herabsetzen können. Wahrscheinlich, dass der Verfasser sich die Behandlung dieses wichtigen Themas für sein Zwinger-Werk aufgespart hat, dessen hoffentlich recht baldigem Erscheinen wir, nach der vorliegenden Arbeit und dem Werke über die Frauenkirche zu urteilen, mit nicht geringen Erwartungen entgegen sehen dürfen. *A. v. Oe.*

Neue Flugblätter. Verlag von Breitkopf und Härtel. Leipzig, 1896. (Jedes Blatt 10 Pf., Liebhaberabzüge auf Chinapapier je 2 M.)

Wie die Flugblätter der Renaissancezeit Denken und Dichten des Volkes illustrirten, und Bild und Schrift vereint in der Form billiger Blätter in weiteste Kreise des Volkes sandten, so will obiger Verlag unsere deutschen Volkslieder illustrirt von tüchtigen deutschen Künstlern in Einzelblättern dem Volke darbieten. Wir würden uns freuen, wenn die Volkskunst, die heute wesentlich im Neuruppiner Stile arbeitet, hier eine Wiedergeburt fände. Aber die Schwierigkeit liegt unseres Erachtens darin, wahrhaft Volkstümliches in der Zeichnung zu schaffen. Die allermodernste Kunst ist in der Form wie der Auffassung weit entfernt vom Volksempfinden. Sie ist das Produkt einer überfeinerten Kunstkultur. Die liebenswürdige harmlose Naivetät eines Schwind, Ludwig Richter und anderer Künstler aus der Frühzeit der „Münchener Bilderbogen" fehlt dem modernen Maler. Um so interessanter ist es, Künstler wie Sattler und W. Steinhausen, denen sich später H. Thoma, O. Greiner u. a. zugesellen werden, vor solche Aufgaben gestellt zu sehen. Sattler verlangt auch hier viel geistiges Mitarbeiten vom Beschauer. Am besten scheint mir die Lösung der Aufgabe in der Illustration zu „Ein' feste Burg". Die Bibel, als mächtige Last auf einem Felsen ruhend, darauf die Dornenkrone, in der Engel Wacht halten, in der Höhe das Antlitz Christi. Aus finsterer Tiefe sich aufbäumend die teuflische Schar, Flammen speiend gegen den starken unerschütterlichen Felsen, auf dem das sonnenbestrahlte Wort ruht, das sie „stahn lassen müssen". Hier ist das Bild bei aller Gedankentiefe verständlich, unmittelbar anschaulich. Weniger inhaltreich, aber klar und einfach ist Sattler's Umrahmung zu dem Liede: „Des Jahres letzte Stunde", während seine Illustration zur Wacht am Rhein schwer verständlich bleibt. Zu diesem kecken, waffenklirrenden, von Todesmut und Vaterlandsbegeisterung erfüllten Liede zeichnet Sattler einen Blick auf ein felsumgürtetes Flussufer, an dem ein kreuzgeschmücktes Kriegergrab die Wacht hält. Darüber hin schwarze Wolken, eine Adlersgestalt bildend. Wohl der deutsche Aar, der drohend, wie Gewitterwolken gegen den fränkischen Feind zieht? Aber, so fein gedacht das Bild auch ist, vermag ein einfach empfindender Mensch diesen Rebus zu lösen? Ist nicht die Grundstimmung des Sturmliedes eine ganz andere, weniger düstere, weniger symbolische, eine rein menschlichere? Naiver, weniger grüblerisch giebt sich Steinhausen, der so recht für diese Aufgabe gemacht erscheint. Er illustrirt das Kirchenlied „Nun danket alle Gott". Eine reiche fruchtbare Landschaft, über der im Sonnenglanz die Dreieinigkeit friedselig thront. Engel beschützen Mutter und Kinder, der Ackersmann faltet mit frommem Blicke die Hände über dem Werkzeug, andächtig friedlich neben ihm ein Greis. Vorne liegen zerschlagene Waffen, den Frieden symbolisirend. Aber warum Ritterwaffen? Warum nicht einfach, wo es sich um Volkstümliches handelt, zerschlagene moderne Waffen? Durch eine hübsche, zarte Vision illustrirt Steinhausen das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch etc." Im Tannenwalde steht eine Hütte, in der lichtstrahlend das Christkindlein in der Krippe ruht, verehrt von Engeln und Menschen, neugierig bestaunt von den Tieren des Waldes. Weniger poesievoll, aber ganz zweckentsprechend sind die Illustrationen des bekannten Radirers B. Mannfeld zu „Strömt herbei, ihr Völkerscharen" und von H. v. Volkmann zum „Lied des Reservemanns". Wer von der Notwendigkeit überzeugt ist, das deutsche Volk zum Kunstverstehen zu erziehen, wird das Unternehmen mit Freuden begrüßen. Erwünscht wäre, neben den einfarbigen Zinkotypien auch farbige zu erhalten, da gerade diese, mögen sie noch so einfach in wenigen Tönen gehalten sein, der Ausbildung des Farbensinnes förderlich werden könnten. Vielleicht könnte auch der Name des Dichters da, wo er nachweisbar ist, unter den Text gesetzt werden. *M. SCH.*

NEKROLOGE.

*** *Der russische Marinemaler Alexis Bogoljubow*, ein Schüler von Andreas Achenbach, ist am 7. November in Paris im Alter von 72 Jahren gestorben.

*** *Der Bildhauer Robert Bärwald*, der Schöpfer der Kaiser Wilhelm-Denkmäler in Posen und Bremen, ist am 11. November in Wilmersdorf bei Berlin im 38. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Landschaftsmaler Diedrich Langko* ist am 8. November in München im Alter von 77. Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Der Maler Dr. phil. *Hermann Seger* ist zum Direktorialassistenten an der Hochschule für die bildenden Künste in Berlin ernannt worden.

*** Professor Dr. *August Schricker*, Direktor des Kunstgewerbemuseums in Straßburg i. E., ist in das Reichsamt des Innern nach Berlin berufen und zum Mitgliede des Reichskommissariats für die Pariser Weltausstellung im Jahre 1900 ernannt worden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Lüneburg. — Der Vorstand des Museumsvereins für das Fürstentum Lüneburg hat kürzlich einen Bericht über die Jahre 1891—1895 veröffentlicht. Er bringt die Abbildungen des Museumsgebäudes und des im alten Baustil restaurirten Kalands und enthält mehrere für Freunde der alten Kunst, Geschichte und Kulturgeschichte interessante Arbeiten und Mitteilungen. Zuerst die „Geschichte de Lüneburger Kalands" von dem mit Ordnung des städtischen Archivs beauftragten Dr. W. Reinecke; es ist dies die Bearbeitung eines im März d. J. vom Verfasser in der Aula des Johanneums gehaltenen Vortrages, an welchem wesentliche Änderungen nicht vorgenommen sind; jedoch hat der Verfasser die nötigen Belegstellen, die im mündlichen Berichte wegfallen mussten,

als Noten beigefügt und einige wichtige Schriftstücke in einem Anhange mitgeteilt. Ferner finden wir in dem Berichte ein „Nachlassinventar aus dem 16. Jahrhundert“ vom Amtsrichter Kraut in Dannenberg; es ist in der letzteren Stadt von einem Notar unter Zuziehung von Zeugen im Jahre 1538 in drei Protokollen aufgenommen. Dr. med. Sprengel hat in Ergänzung früherer Publikationen noch „Einiges vom alten Bardowiek“ gebracht, namentlich über die Zerstörung von Bardowiek und über den Markt daselbst; Professor W. Görges, welcher zugleich als Stadtbibliothekar fungirt, lieferte unter Benutzung handschriftlicher Chroniken der Stadtbibliothek eine lesenswerte Arbeit über „die Stadt Lüneburg während des siebenjährigen Krieges“. Über das Museumsgebäude, die Thätigkeit des Vereins und seine Sammlungen in den Berichtsjahren giebt Professor Th. Meyer Aufschluss. Es werden hierauf noch die Institute und Vereine mitgeteilt, mit denen Schriften ausgetauscht werden; die Zahl derselben beläuft sich auf 110. Nach dem sodann folgenden Kassenberichte für das Jahr 1895 bezifferte sich die Einnahme auf 4951,01 M., die Ausgabe auf 4342,71 M., so dass am Ende des Jahres ein Kassenbestand von 608,30 M. verblieb; von der im Jahre 1887 behufs Erwerbs der Wellenkamp'schen alten Schränke kontrahirten Anleihe von 5000 M. blieb am 1. Januar 1896 noch ein Betrag von 1000 M. zu tilgen. Den Schluss des Berichts bildet das Mitgliederverzeichnis. (Hannover'scher Courier.)

VERMISCHTES.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Das Kuratorium der Ernst Reichenheim-Stiftung hat zwei Stipendien von je 600 M. dem Maler *Oskar Heller* aus Stauding in Mähren und dem Maler *Curt Gitschmann* aus Berlin verliehen.

v. Gr. *Aus dem kleinen Pordenone bei Venedig*, dem Geburtsort des Malers Giov. Ant Corticelli, genannt Pordenone, kommt eine beachtenswerte Nachricht. In einer Kirche der Stadt, Sta Maria degli Angeli, hängt ein Holzkruzifix von besonderer Schönheit. Mit Recht oder Unrecht wird es nach einem Gemälde in derselben Kirche Michelangelo zugeschrieben. Nun hat der Direktor der Königlichen Galerieen in Venedig bei einem Besuch der Kirche den dringlichen Wunsch ausgesprochen, dass das Werk, um seiner Schönheit zu vollem Glanz zu verhelfen, von zwei später hinzugethanen Engeln von Carlo Dolci befreit würde. Man denkt dabei an unzählige Meisterwerke in Italien, die durch moderne kirchliche Zuthaten, Engel, Kronen, Lilienstengel, Weihgeschenke etc. entstellt sind. Wann wird z. B. Michelangelo's Pietà im St. Peter von solchen Engeln befreit werden?

⊙ *Neue Photographieen nach Gemälden des Pradomuseums in Madrid.* Als wir vor etwa zwei Jahren unseren Lesern die Mitteilung machten, dass der Schweizer Photograph *Hauser* es unternommen hätte, die Hauptwerke des Pradomuseums für einen mäßigen Preis der großen Gemeinde der Kunstfreunde zugänglich zu machen, erhielten wir mehrere Anfragen, in denen sich ein lebhaftes Interesse für das Unternehmen kundgab. Die Braun'schen Photographieen, die allerdings Meisterwerke der mechanischen Reproduzirkunst sind, sind leider nur für wenige Kunstfreunde erreichbar. Soeben ist ein neuer Katalog der Braun'schen Aufnahmen erschienen, aus dem wir ersehen, dass der alte Durchschnittspreis von 15 Frcs. unverändert geblieben ist. Es werden jetzt sogar Riesenaufnahmen gemacht, deren jede, auf Leinwand oder auf Blendrahmen aufgezogen, 250 Frcs. kostet. In Anbetracht dieses Preises wurde das Hauser'sche Unternehmen freudig begrüßt, und der Schweizer Photograph hat im Laufe des vorigen Jahres eine stattliche Anzahl von Aufnahmen zu stande gebracht, die er in Glanzlichtdrucken in Folioformat reproduzirt hat. Die Auswahl erstreckt sich auf alle in der Galerie vertretenen Schulen, nicht bloß auf die berühmten Meisterwerke. Sie gewährt also auch dem Kunstgelehrten, der mit seinen Mitteln haushalten muss, ein schätzbares Material. Die Ausführung ist im allgemeinen befriedigend. Nur einige ältere Niederländer sind noch nicht in das richtige Licht gerückt worden, dessen die Kunstforschung bedarf. Trotzdem ist das Unternehmen der Aufmunterung wert, und wenn sie ihm zu teil wird, hat Herr Hauser Ursache, seine Kunstfertigkeit zu vervollkommnen und den schwierigen Kampf mit der Konkurrenz fortzusetzen. Die Firma lautet jetzt *Hauser* und *Menet* in Madrid. Den Vertrieb hat die Libreria nacional y extranjera in Madrid, 59 Jacometrezo, übernommen.

⊙ Die altrenommirten Photographen *J. Laurent & Co.* in Madrid, die uns vor mehreren Jahrzehnten zuerst durch ihre Lichtbilder mit den Schätzen der spanischen Kunstsammlungen bekannt gemacht haben, sind mit der Zeit auch fortgeschritten und haben kürzlich ein Werk in den Handel gebracht, das sich mit den berühmten Braun'schen Aufnahmen wohl messen kann. Es ist unter dem Titel *L'œuvre de Velazquez au Musée du Prado* im Verlage der Libreria nacional y extranjera in Madrid (für Deutschland durch die Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München zu beziehen) erschienen und enthält auf 85 Blättern in unretouchirten unveränderlichen Photographieen sämtliche Bilder des Meisters, die in genanntem Museum vorhanden sind. (Preis 120 Frcs.) Die Zahl der Bilder beträgt nur 59, aber von den Hauptwerken wie z. B. den Lanzas, den Borrachos, der Schmiede des Vulkan, den Teppichweberinnen, den Reiterporträts Philipp's IV. und seiner Gemahlin Isabella sind Details in vergrößertem Maßstabe wiedergegeben worden, und gerade in diesen Detailblättern, die sehr klar und scharf ausgeführt worden sind, liegt der Hauptwert dieser neuen Aufnahmen. Mit ihrer Hilfe kann man auch „fern von Madrid“ den Pinselstrich des Meisters in seiner staunenswerten Einfachheit, die doch so Großes und Unnachahmliches erreicht hat, studiren. Es ist bekannt, dass gerade die rein malerischen Eigenschaften des Velazquez erst in unserer Zeit zu richtiger Würdigung gelangt sind, und ihnen hat es Velazquez mit in erster Reihe zu danken, dass ihm die neuere Kunstforschung einen Platz unter den Großmeistern aller Zeiten angewiesen hat. Die Laurent'schen Aufnahmen werden das ihrige thun, um diese Wertschätzung noch zu steigern.

ZEITSCHRIFTEN.

Zeitschrift des bayerischen Kunst-Gewerbe-Vereins in München. 1896. Heft 9/10.

Das Kunstgewerbe auf der Nürnberger Ausstellung. (Schluss.) Von L. G. — Vom „Goliathhaus“ und anderen Bauten Regensburgs. Neue Lichtglasarbeiten. — Chronik des bayerischen Kunstgewerbevereins. — Keramische Kunst in Paris. — Die Entwicklung der dekorativen Kunst in Belgien. — Dürer und Holbein und ihre Beziehungen zum Kunstgewerbe. Von Dr. Ph. M. Halm. — Das Haus der Vettii in Pompeji. — Neue Museen in Österreich. — Chronik des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins. — Nordisches Kunstgewerbe und die Ausstellung in Malmö. — Der Fächer.

Gazette des Beaux-Arts. 1896. Lieferung 473.

Les Tsars à Paris, par M. Tourneux. — Visites de Pierre le Grand et de Nicolaus II. à la monnaie des Médailles, par F. Mazerolle. — La decoration de Paris à l'occasion des fêtes russes, par A. de Champeaux. — Quelques oeuvres inédites de Pigalle, par Jean-J. Marquet de Vasselot. — Rembrandt à Leyde, par E. Durand-Gréville. — Le musée de Bâle. — Artistes allemands et artistes suisses, par A. Valabrègue. — L'anneau de Niebelung à Bayreuth, en 1896, par G. Servières.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58. — Yorkstraße 20.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 6. 26. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

STAATLICHE KUNSTPFLEGE IN ÖSTERREICH.

Das Budget des österreichischen Ministeriums für Kultus und Unterricht, welches gegenwärtig mit dem Staatsvoranschlage für das Jahr 1897 dem Reichsrate vorliegt, enthält in der Abteilung „Auslagen für Kunst- und archäologische Zwecke“ diejenigen Ziffern, welche als Beleg für die Thätigkeit der österreichischen Unterrichtsverwaltung auf diesem Gebiete nähere Beleuchtung verdienen.

Zum Zwecke der Erhaltung von Kunst-Lehranstalten, und zwar der Akademie der bildenden Künste in Wien, der erst kürzlich in staatliche Verwaltung übernommenen Kunstakademie in Prag und der Kunstschule in Krakau, dann zur Subventionirung einer Anzahl von Musikschulen und der Kommission zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich werden im Ganzen 229000 fl. in Anspruch genommen. Die Auslagen für Kunst-Stipendien, Kunstaufträge, Ankäufe und Subventionen künstlerischer Unternehmungen betragen im Ganzen 83500 fl. Ein Vergleich mit den analogen Erfordernissen des Vorjahres ergiebt für diese zwei Gruppen zusammen eine Steigerung von 31140 fl. Die Mehrerfordernisse resultiren hauptsächlich aus der Erhöhung von Dotationen der Akademie der bildenden Künste in Wien und der Kunstschule in Krakau, dann aus der Neueinstellung eines Teiles der Erfordernisse für die Kunstakademie in Prag, aus der Erhöhung einiger Subventionen für Musikschulen und aus der Steigerung des Pauschalerfordernisses für Kunstaufträge und Ankäufe.

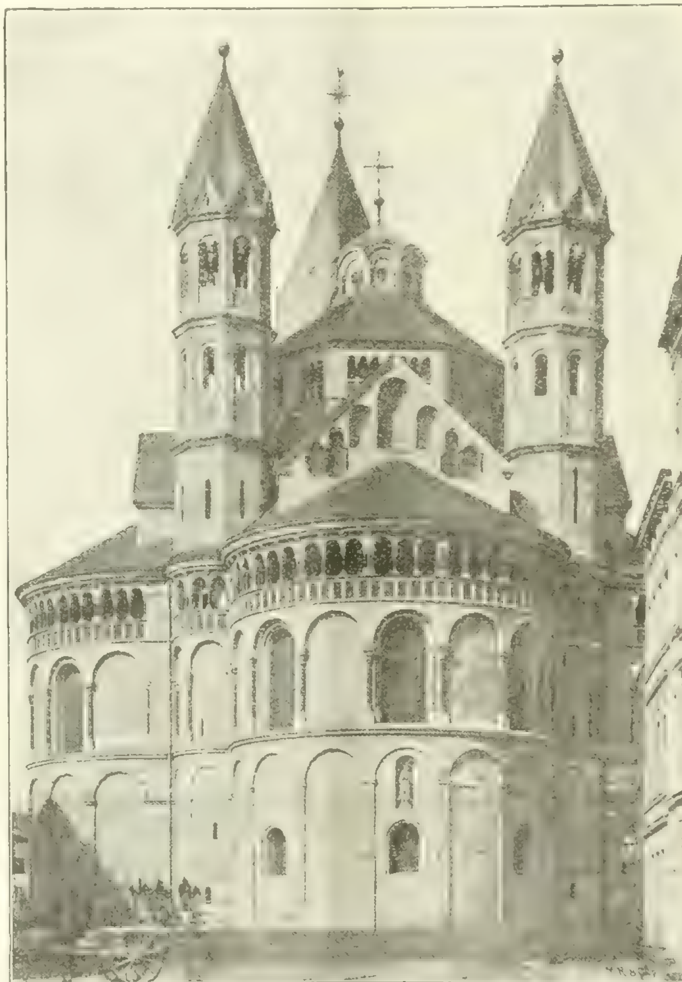
Unter den speciell präliminirten Subventionen für künstlerische Unternehmungen sind anzuführen: ein Betrag von 12000 fl. für die Beschickung der internationalen Kunstausstellungen zu München und Dresden 1897, und weitere Raten für die mit einem Aufwande von 60000 und 30000 fl. in Aussicht genommene künstlerische Ausschmückung der Universitäten in Wien (Deckengemälde für die Aula) und Krakau.

Für archäologische Zwecke und zwar für die Centralkommission für Kunst- und historische Denkmale, dann für die Konservirung und Restaurirung von Bau- und Kunstdenkmalen, werden 185895 fl. veranschlagt, für Ausgrabungen, Subventionen archäologischer Unternehmungen und Erwerbungen 40334 fl. Diese beiden Gruppen des Budgets weisen gegenüber dem analogen Erfordernisse des Jahres 1896 eine Steigerung um 60020 fl. auf, welche zum großen Teile, und zwar mit einer Quote von 52020 fl., auf die Einstellung von neuen oder bedeutend erhöhten Erfordernissen für die Restaurirung von Baudenkmalen zurückzuführen ist.

Im Nachstehenden werden, der Ordnung des Staatsvoranschlages folgend, die einzelnen Positionen dieses Teiles des Budgets näher besprochen.

Zur Vornahme einer Restaurirungsprobe an den von der Hand Andrea del Pozzo's herrührenden Deckengemälden der Universitätskirche (Jesuitenkirche) in Wien, für welche bereits im Voranschlage 1896 ein Erfordernis eingestellt war, wird eine weitere Rate in Anspruch genommen. Ebenso ist eine weitere Rate der Subvention für die Restaurirung der schönen Pfarrkirche zu Deutsch-Altenburg in Niederösterreich, eines Baues von teils romanischen, teils gotischen Formen, veranschlagt. Die Subvention für den Wiener Dombauverein erscheint mit demselben Betrage (5000 fl.) wie in den Vorjahren. Mit einer zweiten Rate im Betrage von 10000 fl. ist für die Restaurirung der Fassade des Salzburger Domes vorgesorgt. Für den Bereich von Tirol wird ein Beitrag zur Herstellung der gotischen Kirche zu Feldthurns in Anspruch genommen. In Steiermark sind es vier Kirchen,

für deren Restaurirung Subventionen präliminirt werden: die gotischen Kirchen zu Pöllauberg, Neuberg (Pfarrkirche) und Eisenerz, dann die ehrwürdige romanische Stiftskirche zu Seckau. Für die stilgerechte Wiederherstellung der letzteren sind von der Regierung bis jetzt 33000 fl. gewidmet worden. Die vor kurzem durch Brand beschädigte Bartholomäuskirche zu Friesach in Kärnten, ein gotisches Bauwerk, soll mit Hilfe einer Staatssubvention restaurirt werden, deren erste Rate in den Voranschlag pro 1897 eingestellt wurde. Im Budget findet sich ferner ein Erfordernis für die Instandsetzung der Mosaiken im Dom zu Parenzo in Istrien. Diese Basilika bildet sowohl durch ihre bauliche Anlage als auch durch ihren Mosaikschmuck eines der wertvollsten Denkmale frühmittelalterlicher Architektur. Mit einer zwölften Rate im Betrage von 30000 fl. ist für die Fortsetzung der Restaurirungsarbeiten am Glockenturme beim Dome zu Spalato vorgesorgt. Für diese umfassende Restaurirungsaktion sind seit dem Jahre 1884 von der Regierung 175000 fl. bewilligt worden. Ein Betrag von 10000 fl. wird als erste Rate der Restaurirung eines der schönsten Denkmale profaner Architektur in Dalmatien, des Rektorenpalastes in Ragusa, gewidmet. Böhmen ist mit neun Positionen bedacht. Hier werden Subventionen veranschlagt für Vorarbeiten behufs Restaurirung der St. Georgskirche auf dem Hradschin, eines in seiner ursprünglichen Anlage romanischen Bauwerkes, dann zur Restaurirung der gotischen St. Wenzelskirche in Prag, der gotischen, mit interessanten Zuthaten aus der Renaissanceperiode versehenen Dekanalkirche in Tabor, der durch ihre imposanten und edlen Dimensionen bemerkenswerten gotischen Pfarrkirche zu Sedlec, und der wälschen Kapelle in Prag, eines graziösen Bauwerkes aus der Barockperiode. Ferner werden Beiträge in Anspruch genommen für die Restaurirung der dem späteren Barockstil angehörenden Malereien in der Spiegelkapelle des Clementinums zu Prag, zu baulichen Instandsetzungsarbeiten am Franziskanerkloster zu Pilsen, in welchem beachtenswerte Reste gotischer Fresken aufgedeckt wurden, endlich zur Restaurirung der gotischen St. Nikolauskirche in Eger. Zu letzterem Zwecke ist eine Gesamtsubvention von 3000 fl. bewilligt. Der Jahresbeitrag zum Ausbau des Prager St. Veitsdomes wurde von 15000 auf 20000 fl. erhöht. Der Restaurirung der gotischen Bartholomäuskirche in Mährisch-Kromau wird eine Subvention von 5000 fl. zugewendet, von welcher die zweite Rate im Staatsvoranschlage 1897 eingestellt erscheint. Für den Bereich von Galizien werden Subventionen in Anspruch genommen: zur Restaurirung der Domkirche auf dem Wawelberge in Krakau (mit dem erhöhten Betrage von 20000 fl.), dann zur Restaurirung der durch ihre reiche Innendekoration interessanten barocken Klosterkirche zu Ležajsk, der gotischen Wallfahrtskirche zu Biecz und des gotischen Kreuzganges bei den Dominikanern in Krakau.



Apostelkirche in Köln. Aus Ebe: Deutsche Eigenart in der bildenden Kunst. Verlag von J. J. Weber, Leipzig.

Von den Auslagen für Ausgrabungen, Subventionen archäologischer Unternehmungen, Erwerbungen etc. sind neben den Krediten für die archäologischen Museen in Aquileja und Spalato, für die archäologische Sammlung zu San Donato in Zara, für das Bukowinaer Landesmuseum in Czernowitz und für den Verein Carnuntum in Wien sowie den Altertumsverein zu Knin in Dalmatien zu erwähnen: die Specialkredite zur Herausgabe eines illustrirten Kataloges für das Museum in Aquileja, zu Vorarbeiten für ein Werk über antike Kunstindustrie auf österreichischem Boden, zur Erwerbung einer Münzkollektion für das Museum in Spalato, endlich die Subvention von 10000 fl. für Ausgrabungen und archäologische Unternehmungen im Oriente.

Die der Pflege von Kunst und Archälogie gewid-

meten Pauschalkredite haben im Budget pro 1897 fast durchwegs eine Erhöhung erfahren, und zwar der für „Kunstaufträge, Ankäufe etc." um 4000 fl. (auf 48 000 fl.), der für „Konservirung und Restaurirung alter Bau- und Kunstdenkmale" um 2000 fl. (auf 10 000 fl.) und der für „Ausgrabungen, Subventionen archäologischer Unternehmungen, Erwerbungen etc." um 3500 fl. (auf 7000 fl.).

Über die Verwendung dieser Pauschalien waren in diesen Blättern wiederholt, zuletzt in Nr. 26 vom 21. Mai 1896, Mitteilungen enthalten. Anknüpfend hieran seien von den bezüglichen Bewilligungen des Unterrichtsministeriums seit Mai laufenden Jahres folgende erwähnt:

Auf Rechnung des Kredites für Kunstaufträge und Ankäufe wurde das Gemälde „Mondaufgang" von dem in Paris lebenden österreichischen Maler Eugen Jettel bei der letzten Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause angekauft. Dem Bildhauer Stanislaus Sucharda wurde der Auftrag erteilt, sein Relief „Wiegenlied", eine reizvolle Komposition, deren Entwurf im Jahre 1892 in Wien mit dem Reichel-Preise ausgezeichnet worden ist, in Marmor auszuführen. Professor L'Allemand wurde mit der Anfertigung eines Kaiserbildes für den Verwaltungsgerichtshof in Wien betraut. Professor v. Trenkwald erhielt den Auftrag zur Herstellung eines großen Gemäldes für den Herz-Jesu-Altar der neuen Domkirche zu Linz. Für die malerische Ausschmückung der St. Norbertuskirche in Krakau und der Pfarrkirche zu Myślenice in Galizien wurden Subventionen bewilligt. Im Auftrage des Unterrichtsministeriums führten ferner Professor Pochwalski ein Porträtbild und Bildhauer Benk eine Büste des Kaisers für die neu in Stand gesetzten Repräsentationsräume des Ministeriums für Kultus und Unterricht aus. Besondere Erwähnung verdient die auf Rechnung der staatlichen Kunstkredite bewirkte Erwerbung von zwei hochinteressanten Gemälden Hans Baldung Grien's aus dem Besitze der Tiroler Familie von Vintler; wir behalten uns vor, auf diesen Ankauf ausführlicher in der Zeitschrift für bildende Kunst zurückzukommen.

Aus dem Pauschale für Restaurirungszwecke wurde im Laufe der letzten Monate zur Erhaltung der römischen Altertümer in Pola, vor allem des Augustustempels und der Arena, wie alljährlich, eine Subvention gewidmet. Ferner wurden Subventionen bewilligt zur Wiederherstellung des Kirchturmes zu Terlan in Tirol nach den Entwürfen des verstorbenen Dombaumeisters Freiherrn v. Schmidt, dann zur Instandsetzung der Friedhofkapelle zu Pürgg in Steiermark, deren romanische Fresken mit Hilfe staatlicher Subvention bereits in den Jahren 1892 bis 1895 restaurirt worden sind; für die Rekonstruktion des Glockenturmes der gotischen Kirche zu Gais in Tirol, dann für die Restaurirung der durch reiche Sgraffitto-Dekoration ausgezeichneten Pfarrkirche zu Nieder-Öls in Böhmen, für Herstellungsarbeiten an der gotischen Kirche von Klein-Pöchlarn in Niederösterreich und zur Reparatur der Magdalenenkirche zu Mareit bei Sterzing in Tirol, eines gotischen Baues mit eigenartig geformten Gewölben und einem schönen Flügelaltar. Beiträge aus Staatsmitteln wurden zugesichert für die Restaurirung des St. Nikolaus-Kirchleins bei St. Georgen in Krain, eines befestigten Bauwerkes aus dem



Kamin der Kaiserpfalz in Gelnhausen. Aus Ebe: Deutsche Eigenart in der bildenden Kunst. Verlag von J. J. Weber, Leipzig

15. Jahrhundert, für die Reparatur der romanischen St. Jakobskirche bei Mölten nächst Bozen, für Herstellungsarbeiten an der barocken Dreifaltigkeitssäule zu Mistelbach in Niederösterreich und für die Restaurirung der mit origineller Intarsia-Arbeit versehenen, aus dem Jahre 1523 stammenden Holzdecke der St. Nikolauskirche zu Burgeis in Tirol. Ferner wurden Subventionen in Aussicht gestellt für die Instandsetzung von drei durch ihren Freskenschmuck bemerkenswerten Tiroler Kirchen, der Vigiliuskapelle bei Bozen, der Burgkapelle bei Hoch-Eppan und der Kirche zu Pellizano. Ebenso wurde für die Restaurirung der kunsthistorisch belangvollen Wandmalereien aus dem 14. Jahrhundert in der St. Johanneskirche zu Neuhaus in Böhmen eine Subvention zugesichert. Schließlich wurde ein größerer Betrag für die Restaurirung einer Anzahl wertvoller älterer Gemälde in Dalmatien gewidmet. Unter diesen Gemälden, deren Restaurirung der Kustos der Gemäldegalerie an der Wiener Akademie. Eduard Gerisch, übernahm, befinden sich ein großes Altarwerk aus der Schule von Murano im Dominikanerkloster zu Ragusa, „Venus und Adonis“, alte Kopie nach Paris Bordone im Rektorenpalast dortselbst, zwei Altarblätter von Jacopo Bassano und ein Heiliger Franciskus von Palma dem jüngeren im Franciskanerkloster zu Lesina, ein großes Altarbild von Nicoló Ragusano in einer Kirche auf der Insel Mezzo.

Das Pauschale für „Ausgrabungen, Subventionen archäologischer Unternehmungen etc.“ wurde unter anderem herangezogen zur Subventionirung des archäologischen Vereins „Včela“ in Caslau, der Ausgrabungen römischer Altertümer bei Nona in Dalmatien und bei Pettau in Steiermark, dann zur Vornahme chemischer Untersuchungen für archäologische Zwecke und zur Prüfung von Malverfahren im chemischen Laboratorium der Kunstgewerbeschule in Wien.

BÜCHERSCHAU.

Deutsche Eigenart in der bildenden Kunst. Von *Gustav Ebe.* Mit 100 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig, J. J. Weber, 1896. XVI u. 356 S. 8°. — Preis 7,50 M., in Pergament geb. 9 M.

Wie im politischen Leben der letzten fünfzig Jahre der Nationalitätsgedanke zu durchgreifenden Umgestaltungen auf staatlichem Gebiete geführt hat, so macht sich das nationale Prinzip neuerdings auch in geistigen und namentlich in künstlerischen Dingen vielfach energisch geltend. Die Schöpfungen der Architektur vornehmlich müssen den nationalen Sinn befriedigen, wenn man ihnen Anerkennung zollen soll. Der bekannte Verfasser dieses Buches wirft nun die Frage auf, welches denn die nationalen Elemente sind, die in der deutschen Kunst als der einheimische Kern unserer Ausdrucksweise zu gelten haben. Er beginnt in der Einleitung mit einer Übersicht der Kunst und Geschmacksbewegung des 19. Jahrhunderts und lässt dann in der eigentlichen Darstellung die sämtlichen alten Stile Revue passiren, zunächst in der Epoche von der prähistorischen Zeit bis zum Ende des romanischen Stiles. Ein zweiter, in Aussicht genommener Band soll die Gotik und die Renaissance mit ihren Ausläufern behandeln. Nach einer feinen Analyse des prähistorischen Ornaments in seinen verschiedenen Entwicklungsstadien vor und nach der Völkerwanderung wendet sich der Autor den Grundelementen der germanischen Bauweise, namentlich den verschiedenen Formen des Bauernhauses zu und schildert hierauf, nach einem raschen Blick auf die Schöpfungen der karolingischen Epoche, besonders eingehend den romanischen Stil in seiner frühen, reifen und späten Erscheinungsform, in der Architektur wie in den bildenden Künsten. „Die romanische Epoche“ — sagt Ebe — „dürfen wir jedenfalls als die bezeichnen, welche den rein deutschen Gehalt in jugendfrischester und originellster Form zum Ausdrucke bringt.“ Er will deshalb den frühmittelalterlichen Stil keineswegs als einzigen Musterstil empfehlen, „ebensowenig wie dem heutigen Dichter zugemutet werden könnte, den Stil des Parsifal oder des Tristan zu wiederholen“. Aber seine Vorliebe für den Romanismus, die von vielen hochbegabten Architekten der Gegenwart geteilt wird, verhehlt der Autor nicht. Er meint, dass sich an dieser markigen,



Kaiserkapelle in der Burg in Nürnberg. Aus Ebe: Deutsche Eigenart in der bildenden Kunst. Verlag von J. J. Weber, Leipzig.

saftvollen und zugleich anmutigen Kunst lernen lasse, was der Deutsche, auf eigenen Füßen stehend, selbst mit den aus Rom stammenden Formen zu leisten im stande ist. Die 100 dem Texte des Buches eingefügten Abbildungen sind teils aus guten Quellenwerken über deutsche Kunst, wie aus den Denkmälern der kirchlichen Baukunst von Dehio und Bezold, aus Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei und anderen entlehnt, zum Teil nach Originalphotographieen in Zinko reproduzirt, und geben gute Erläuterungen der Worte des Verfassers. Das Buch kann als eine klare, leicht orientirende, von patriotischem Geist erfüllte Darstellung des wichtigen Gegenstandes den Lesern bestens empfohlen werden. *

Jean Baffier, *Les marges d'un carnet d'ouvrier.* Objections à Gustave Geffroy sur le musée du soir et la force créatrice. Paris, 1895. Selbstverlag. Preis 0,50 Frc.

Wem der Zufall dies kleine Heft in die Hand spielt, der wird erstaunt sein über die Schärfe und litterarische Gewandtheit, mit der hier ein kunstgewerblicher Arbeiter seine Interessen gegenüber dem Kapital und dem damit verbündeten Altertümerhandel vertritt. G. Geffroy hatte vorgeschlagen, zu Gunsten der kunstgewerblichen Arbeiter ein Museum in der Art des Kensington-Museums anzulegen und dasselbe abends offen zu halten. Baffier bezeichnet die Museen als das „Hôtel des Invalides de l'art (moderne)". Je mehr Museen, Kunstschulen und Ausstellungen, um so geringer die Möglichkeit, dass die moderne französische Kunst frei, selbständig und groß wird. Aber der Fehler liegt, nach Baffier, darin, dass die besitzenden Klassen in Frankreich gar kein Interesse an einer neuen, eigenartigen, freien Kunst haben. Für altes Gerümpel, für Fälschungen, — Baffier nennt die Arbeiter, welche für die Sammlungen Rothschild, Spitzer, Basilewski gefälscht haben, — werden horrende Summen verausgabt. Um ihren Wert zu steigern, muss die Leidenschaft für Altertümer durch Museen, Ausstellungen etc. ständig wach gehalten werden, muss das moderne Möbel immer die Formen der alten Stücke wiederholen, muss verhindert werden, dass das Publikum sich einer neuen, unabhängigen Kunst zuwendet. Das Kapital hat auch gar kein Interesse an einem freien, produktiven Arbeiterstande. Es will menschliche Maschinen, Massenarbeit und damit Massenverdienst, daher stete Wiederholung alter Muster, Pflege der „alten Kunst". Errichtung immer neuer Museen, angeblich zur Pflege der Kunst, in Wahrheit zur Knechtung des Arbeiters, zur Befestigung und Mehrung des Kapitals. Soweit Herr Baffier. Seine Ausführungen enthalten viel Wahres und Beachtenswertes. *M. SCH.*



Der Dom zu Mainz. Aus Ebe: Deutsche Eigenart in der bildenden Kunst. Verlag von J. J. Weber, Leipzig.

DENKMÄLER.

Breslau. — Dem Schöpfer des allgemeinen preußischen Landrechts, *K. G. Suarez*, hat man hier 150 Jahre nach seiner Geburt ein Denkmal errichtet, dessen Kosten hauptsächlich die schlesische Juristenwelt aufgebracht hat. Es steht vor dem Gebäude des kgl. Oberlandesgerichts, eines alten Prämonstratenserklosters, dessen schöne Barockfassade einen wirksamen Hintergrund für dasselbe bildet. Geschaffen wurde es von dem jetzt in Berlin lebenden Bildhauer *Peter Breuer*, von welchem letzthin auf der internationalen Berliner Kunstausstellung eine Marmorgruppe, „Adam und Eva", zu sehen war, die mit vollem Recht weitgehende Anerkennung fand. Suarez, dessen Vater seinen deutschen Namen „Schwarz" der Gelehrtensitte der Zeit entsprechend so zu hispanisiren für gut fand, stammt aus Schweidnitz und hat in Breslau seine Studienjahre und die erste Zeit seines stillen, aber arbeitsreichen und bedeutsamen Wirkens verbracht, bis er nach Berlin berufen wurde, wo er 1798 starb, Grund genug, diesem hervorragenden Staatsmanne und Juristen ein Denkmal in der schlesischen Hauptstadt zu setzen, war also vorhanden. Indes ist von seinem Aussehen nichts überliefert, nur ein Schattenriss seines Kopfes liegt vor. Aus diesem die ganze Figur eines Mannes zu konstruiren, war jedenfalls sehr gewagt. Man hätte sich mit einem Reliefmedaillonporträt begnügen sollen. Vielleicht fürchtete man aber, dieses durch eine allegorische, das Lebenswerk des Mannes kennzeichnende Figur ergänzen zu müssen und dadurch sich von dem Verständis des Volkes, welchem der Herr mit dem exotischen Namen ein Unbekannter ist, noch mehr zu entfernen. Und schließlich hat man doch nur eine allegorische Bronzefigur auf dem Sockel stehen, einen sinnenden Denker mit leichtgeneigtem Kopf, ein Buch in der Rechten,

Bücher und Urkunden auf einem kleinen Postament neben sich; es könnte ebensogut ein großer Historiker sein, wenn nicht eine ganz flach gehaltene „Justitia“ auf dem genannten Postament etwas schüchtern daran erinnerte, dass wir es mit einem Rechtsgelehrten zu thun haben. Die historische Treue beschränkt sich nur auf das Kostüm, den Schillerrock, die Kniehosen und Schnallenschuhe. Auch die beiden zierlichen, vielleicht zu zierlichen Bronzereliefs an den Seiten des Piedestals bedürfen, obgleich es keine Allegorieen sind, der Namensunterschriften; sie zeigen uns Suarez: dem Grafen Carmer Vortrag haltend und Suarez vor Kronprinz Friedrich Wilhelm. Indes bei der Entscheidung dieser Prinzipienfragen war dem Künstler wohl nicht freie Hand gelassen; es war ihm lediglich eine Aufgabe gestellt, die er, so wie sie ihm gestellt wurde, nach besten Kräften glücklich gelöst hat; besonders der feine Kopf mit dem spärlichen Haar ist äußerst gelungen. Gegen eine Geschmacklosigkeit aber, die durchaus nicht nebensächlich ist, hätte er protestiren müssen. Der Name des Dargestellten wurde von der Widmungsinschrift mit Angabe des Geburts- und Todestages und der Städte, in denen seine Wiege und sein Sarg stand, getrennt, letztere auf der Rückseite, erstere auf der Vorderseite des Sockels angebracht. Da prangt er ganz allein, der Name:

SVAREZ.

Der entsetzliche Punkt, der nebenbei ganz ungrammatisch ist und die Symmetrie des Abstandes der goldglänzenden Schrift auf dem dunkelgrünen Syenitsockel völlig zerstört, muss jedes künstlerisch gebildete Auge geradezu peinigen. Man kann ja auch noch heutzutage, obgleich gerade hierin ein Wandel zum Besseren zu bemerken ist, auf deutschen Büchertiteln derartigen Ungehörigkeiten begegnen, aber auf einem öffentlichen Denkmal setzt es in höchstes Erstaunen. — Auch ein *Moltkedenkmal* soll Breslau demnächst erhalten. Hat ja doch der große Schlachtendenker durch seinen Sommersitz Creisau besondere Beziehungen zu Schlesien, so dass es als eine Ehrenschuld erachtet werden muss, ihm ein würdiges Monument hier zu errichten. Die erforderlichen Kosten gedenkt ein zu diesem Zweck gebildetes Komitee aus privaten Mitteln zu bestreiten. Demselben hat der Berliner Bildhauer *Cuno von Uechtritz* — ein Schlesier von Geburt — einen Denkmalsentwurf vorgelegt, der zur Zeit hier in Bruno Richter's Kunsthandlung ausgestellt ist. Auf einem einfachen, schlanken, nach unten zu sich verbreiternden Sockel steht die Gestalt des greisen Feldmarschalls, vom langen Militärmantel umhüllt, unter dem Schild der Feldmütze hervor scharf in die Ferne spähend, ein Blatt Papier in der Linken, den rechten Arm mit einer sehr charakteristischen Geberde der Finger nach unten gesenkt. Unten am Sockel hält eine Amazone oder Walküre auf feurigem Ross, welche dem Helden einen Lorbeerkranz zu Füßen legt. Kriegerische Trophäen halten dieser Figur auf der linken Seite rechts das Gleichgewicht. In Einzelheiten natürlich noch nicht vollkommen, verspricht doch schon das Modell, ausgeführt ein wirklich künstlerischer Schmuck unserer Stadt zu werden. *C. B.*

Mit der Ausführung eines *Bismarckdenkmals* für Magdeburg ist auf Grund einer Konkurrenz der Bildhauer Prof. *C. Echtermeyer* in Braunschweig betraut worden. — Im Luxembourggarten zu Paris ist am 8. November ein von dem Bildhauer *Gauquie* geschaffenes Denkmal *Watteau's* enthüllt worden. In diesem Park hat Watteau, als er der Gehilfe des Dekorationsmalers Audran war, seine ersten Naturstudien gemacht.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Über die erste große internationale Kunstausstellung in Dresden* werden jetzt nähere Mitteilungen veröffentlicht. Danach sind die schwierigsten Vorarbeiten von den Mitgliedern der Ausstellungskommission in aller Stille und in umsichtigster Weise erledigt worden. Neben den in Aussicht stehenden Ankäufen aus Privatmitteln werden die Erwerbungen aus öffentlichen Fonds sowohl für die Gemäldegalerie als auch für andere öffentliche Kunstsammlungen Sachsens einen bedeutenden Umsatz herbeiführen. Zu Galerieankäufen stehen allein schon für deutsche Kunstwerke aus der Pröll-Heuer-Stiftung nahezu 90000 M. zur Verfügung. Dresden besitzt jetzt ein vollkommen genügendes großes Ausstellungsgebäude. Es wird nun danach gestrebt werden, die besten Kunstwerke des Inlandes und des Auslandes vorführen zu können. Man wird sich auf etwa 1000 Gemälde und eine entsprechende Anzahl von Werken der Bildhauerei und der zeichnenden Künste beschränken. Jedes einzelne Kunstwerk, das zur Aufstellung gelangt, soll nur im besten Lichte und in gewähltester Umgebung gezeigt werden. Hierfür bürgt die unter Leitung des Geh. Baurats Wallot stehende innere Einrichtung und Ausstattung des ganzen Ausstellungsgebäudes. Der Vorsitzende der Kommission, Prof. G. Kuehl, ist in Frankreich gewesen, Prof. Kießling hat Italien bereist, die Prof. F. Dietz und Bantzer haben die englischen Bildhauer und Maler aufgesucht. In Schottland ist H. Paulus, der Geschäftsführer der Ausstellung, gewesen. In den einzelnen Kunststädten Deutschlands und Österreichs sind Kommissare erwählt worden, die als Vertrauensmänner eine bestimmte Anzahl von Kunstwerken auswählen werden.

⊙ *Aus Berliner Kunstausstellungen.* Was uns die drei permanenten Salons mit ihrem aller drei Wochen und noch häufiger wechselnden Inhalt seit Beginn des Herbstes geboten haben, war ein so absurdes Gemisch von Mittelmäßigkeit und Tollheit, dass es eines Berichtes an dieser Stelle nicht verlohnte. Jetzt macht aber in *Gurlitt's* Ausstellung ein bisher in weiteren Kreisen unbekannt gebliebener Maler namens *Melchior Lechter* viel von sich reden. Ein Westfale von Geburt, hat er kurze Zeit auf der Berliner Kunstakademie studirt, wo er besonders ein Schüler A. v. Werner's gewesen ist, hat aber von seiner Lehrzeit und seinem Lehrer ganz und gar nichts angenommen. Er ist ein Symbolist des Gedankens und der Farbe zugleich, der sich mit Hilfe des Studiums von Böcklin, Klinger und der italienischen Quattrocentisten, aber auch der romanischen und gotischen Ornamentik eine eigene Welt geschaffen hat, in der er mit schrankenloser Phantasie waltet. Dazu haben ihn noch Richard Wagner und F. Nietzsche inspirirt, und er unternimmt es allen Ernstes, die Musik des einen und die Philosophie des andern durch stammelndes Schwelgen in Farben, durch Schwingungen malerischer Töne zu versinnlichen, zumeist in Landschaften und Figuren, die es nie und nirgends hat gegeben. Man würde über diesen verspäteten Romantiker vielleicht schnell hinweggehen, wenn er sich nicht auch mit festen Händen an die Wirklichkeit klammerte. Er hat nämlich, vielleicht zur Verwirklichung der „Forderungen“ Walter Crane's, auch Kartons zu Glasfenstern für kirchliche und profane Zwecke gezeichnet und gemalt, und danach sind auch einige Fenster ausgeführt worden, die allerdings einen bezaubernden Farbenreiz üben. Hier betritt Lechter insofern einen realen Boden, als ihm seine anscheinend gründliche Kenntnis der mittelalterlichen Ornamentik zu Gute kommt. Dasselbe gilt auch von seinen Entwürfen für Bucheinbände, Bücherzeichen, Titelblätter, Buchverzierungen u. dgl. m. Es ist durchaus wünschenswert, wenn ein solcher Überschuss von Kraft dem

Kunstgewerbe zugeführt wird. — In *Schulte's Ausstellung* haben besonders zwei Erscheinungen einiges Aufsehen erregt: Eine Sammelausstellung eines Klubs von „Modernen", der schon früher in anderer Verbindung vor das Berliner Publikum getreten ist, und das Erscheinen eines Malers *Karl Böcklin*, der der Sohn eines berühmten Vaters ist. Er verhält sich zu diesem etwa so, wie Siegfried Wagner zu Richard Wagner. Nur kann Karl Böcklin auf die Dauer, wenn er so weiter malt, seinem Vater sehr unbequem werden. Der junge Böcklin malt nämlich phantastische Landschaften mit mythologischen Figuren ganz im Stile des alten, mit denselben Farben und in der gleichen Leuchtkraft. Wer schwache Böcklin's gesehen hat, mit denen Meister Arnold in den letzten Jahren leider nicht sparsam umgegangen ist, findet keinen merklichen Unterschied zwischen ihnen und der bei Schulte ausgestellten Landschaft Karl's, die im Vordergrunde eine die Flöte spielende Nymphe an einer von steilen Felsen halbrund eingefassten Quelle zeigt. Hier sehen wir aber nur einen bescheidenen Nachahmer. In einem lebensgroßen Doppelbildnis, das ihn und seinen Vater vor einer Staffelei darstellt, tritt er aber mit den Prätentionen eines Bildnismalers auf, und gegen diesen großen kolorirten Bilderbogen, der ebenso hölzern und steif gezeichnet wie trocken und unbeholfen gemalt ist, muss beizeiten Protest erhoben werden, bevor sich diese Manier einbürgert. — Jenem Künstlerklub gehören u. a. *Ludwig Dettmann*, *Philipp Franck*, *Curt Herrmann*, *Dora Hitz* und *Wilhelm Trübner* an. Das sind die bekanntesten. Dettmann und Franck haben das Beste geliefert: frisch und keck gemalte Landschaften, an denen sie offenbar mit inniger Freude ihr Naturgefühl neu gekräftigt haben. Ein Damenbildnis von Dora Hitz ist von ihren Extravaganzen freier als sonst. Am Ende dringt doch wieder der gesunde Sinn durch, so dass einer, der ein Porträt bestellt, wenigstens etwas Fertiges haben will. — Bei *Curt Herrmann* scheint das noch nicht der Fall zu sein. Wenigstens sind die beiden von ihm porträtirten Herren, die er in einer unbeschreiblichen Weise zeichnerisch und malerisch verunstaltet hat, keineswegs zu beneiden. Was dann derselbe Künstler an Aktstudien und Stillleben geleistet hat, sind so traurige Verirrungen des Pinsels, dass man am besten darüber schweigt. Über Trübner ist nichts neues zu sagen, nicht einmal das Bedauern, dass hier ein „edler Geist zerstört" sei. Denn Trübner ist immer derselbe, und seine Anhänger werden wohl mittlerweile gemerkt haben, wie arg sie mit ihrer Schwärmerei für diesen Hohenpriester der Trivialität hineingefallen sind. Man würde von ihm gar nicht mehr reden, wenn er sich nicht hartnäckig an allen Sonderausstellungen beteiligte, bei denen etwas Sensationelles zu erwarten ist.

*** *Die letzte internationale Kunstausstellung in Berlin* hat mit einem Deficit von etwa 160000 M. abgeschlossen, was zum Teil durch die kostspieligen Umbauten im Innern des Ausstellungsgebäudes veranlasst worden ist.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. 1896. Nr. 3.

Zwei neue vorhistorische Skulpturensteine auf den Hubelwangen, oberhalb Zermatt. Von B. Reber. — Gräberfunde im Kanton Bern. Von H. Kasser. — Découvertes archéologiques dans le canton de Fribourg, par F. Reichlen. — Eine Steinurkunde vom Jahr 1307. Von E. A. Stückelberg. — Die schweizerischen Bilderhandschriften der Weltchronik des Rudolf von Ems und ihr Zusammenhang. Von Josef Zemp. — Die Stifterin eines Antependiums zu Rheinau. Von E. A. Stückelberg. — Der älteste Plan des Schlosses Arburg. Von Dr. W. Merz-Diebold. — Beiträge zur Geschichte der Waffen im XVI. Jahrhdt. Von F. von Jecklin. — Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler: Fischingen; Frauenfeld, Schloss, Kirchen und Kapellen; Fruthwilen und Gachnang. Von J. R. Rahn, Kanton Thurgau.

Mitteilungen des k. k. österreich. Museums für Kunst und Industrie. 1896. Heft 10.

Hoftiteltaxenfonds. — Industrie-Ausstellungen von 1896. — Über einige Wiener Künstler und Kunsthandwerker des 18 Jahrhunderts. Von Carl Schirek.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Yorkstraße 20.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 7. 10. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

WIE STELLTE PHIDIAS DIE ATHENA PROMACHOS DAR?

VON *RUDOLF REINICKE.*

Drei Werke des großen Phidias waren es vor allem, welche die Hellenen zur höchsten Bewunderung hinrissen, nicht nur weil sie die Typen von Gottheiten darstellten, welche sie am meisten verehrten, sondern auch weil sie an eigentlichem künstlerischen Wert hoch über allem standen, was vor oder nach der Perikleischen Zeit in Hellas geschaffen wurde.

Diese drei Werke sind die Goldelfenbeinbilder des Zeus in Olympia, der Athena Parthenos im Parthenon auf der Akropolis zu Athen, und das Erzbild der Athena Promachos [1]) auf derselben Stätte. Keines der drei Werke ist im Original oder in so beglaubigter Kopie auf uns gekommen, dass wir uns ein unzweifelhaftes Bild von ihrer Auffassung machen könnten, und keiner der antiken Autoren hat es unter den Ausdrücken von Bewunderung für nötig erachtet, eine so genaue Beschreibung der Werke zu geben, dass wir sie im Geiste wiederherstellen könnten. In Bezug auf die Auffassung der Werke seitens ihres Schöpfers sind wir angewiesen 1) auf die Angaben der antiken Autoren, so namentlich des Pausanias, 2) auf spätere, mehr oder minder getreue kleinere Nachbildungen, so z. B. auf solche der Parthenos,[2]) 3) auf Werke römischer Zeit, die wir wohl als von jenen Meisterwerken beeinflusst annehmen dürfen, so z. B. der Jupiter von Otricoli; endlich können wir noch Schlüsse ziehen aus Vasenbildern, Gemmen und Münzen, freilich nur in Bezug auf das Allgemeine der Stellung, indem diese letzteren Zeugnisse zu klein sind, um uns die geistige Auffassung eines Kolossalbildes vergegenwärtigen zu können.

1) Pausanias, Beschreibung von Griechenland, I, 28, 2.

2) Athenastatuette vom Varvakeion in Athen; Statuette Lenormant; Kopf der Parthenos auf einer Gemme des Aspasios (Baumeister, 1456).

Von der Athena Promachos nun wissen wir zunächst, dass sie ein sehr großes Werk war, wenngleich man jetzt dazu gekommen ist, ihre Größe gegen früher etwas herabzusetzen. Michaelis hat ihre Höhe auf ca. 7,50 m, mit Basis auf ca. 9 m festgestellt. Ein antiker Autor berichtet, dass der heimkehrende Athener schon am Cap Sunion durch das Leuchten der goldenen Lanzenspitze der Göttin begrüßt würde. Dies ist wohl dahin richtig zu stellen, dass der betreffende Schriftsteller Cap Zoster meint, denn am Cap Sunion ist von der Akropolis gar nichts zu sehen, da der Hymettos sich dazwischen schiebt. — Weiter wissen wir unzweifelhaft, dass die Göttin mit Speer und Schild dargestellt war, und dass in einer späteren Zeit auf dem Schilde von Mys nach Zeichnungen des Parrhasios Ciselirungen angebracht wurden, welche das beliebte Thema der Lapithen- und Kentaurenkämpfe behandelten. Von jeher nun ist die Frage erörtert worden, ob die Göttin, die Promachos, die Vorkämpferin [1]) den Schild an dem erhobenen Arm [2]) getragen habe, oder ob sie denselben an ihrer linken Seite stehend gehabt habe, ihm nur durch die leise aufgelegte Hand den nötigen Halt verleihend. Auf Münzen und Vasen finden wir beide Arten der Darstellung, wobei wir allerdings keinen Grund haben, die Göttin, wenn sie ruhig steht mit dem Schild bei Fuß, als Promachos zu bezeichnen. Pallasstatuen mit dem Schilde am erhobenen Arm finden sich zum Beispiel im Museo archeologico zu

1) Der Name Promachos = Vorkämpferin findet sich zuerst in den Scholien zu Demosthenes c. Androt. p. 597. Reiske.

2) Zosimus V, 6, 2. Hier ist freilich nicht von der Promachos auf der Akropolis die Rede, sondern allgemein von der Göttin.

Florenz im Saal der Chimäre, ferner in den Uffizien zu Florenz in halber Lebensgröße. In wundervoller Ausführung finden wir diese Auffassung der Pallas aber auf einem kleinen goldenen Schmuckgegenstande in Bologna. Auf Vasen sehen wir die Göttin vielfach als Kämpferin oder Beschützerin in mehr oder minder bewegter Haltung dargestellt; einige davon sind in Baumeisters Werk abgebildet, so auf einem Vasenbild mit der Einnahme von Troja, woselbst die Pallas als Statue aber doch mit erhobenem Schild und Lanze dargestellt ist.

Die Anhänger der Ansicht, dass die Pallas den Schild bei Fuß stehen gehabt habe, machen vor allem geltend, dass die getriebenen Reliefs auf dem Schilde nicht sichtbar oder dem Auge doch nur wenig deutlich erschienen seien, wenn die Göttin den Schild hoch erhoben gehalten habe, und dass es deshalb keinen Zweck gehabt hätte, diese Verzierungen auf dem Schilde anzubringen.[1]) Dieser Grund passt nun wohl auf unsere zwecksuchende Zeit, aber keineswegs auf die Blütezeit hellenischer Kunst.

Bei allen ihren Werken, die Gottheiten geweiht waren, war es den Griechen gar nicht so sehr darum zu thun, sie den Menschen möglichst sichtbar zu machen, sie den Gläubigen zuliebe möglichst schön und prächtig herzustellen, ihnen einen Genuss zu schaffen, sondern das Werk war für den Gott bestimmt und da war den Hellenen das Beste gerade gut genug. Da kam es nicht, wie bei uns leider so oft, darauf an, das Werk an den Stellen sorgfältig herzustellen, wo es der Blick der verehrenden Menge treffen konnte, an anderen aber nicht, sondern es wurde in allen seinen Teilen so vollkommen hergestellt, wie nur möglich. Die Giebelskulpturen am Parthenon sind an der dem Beschauer nie zugewandten Seite ebenso gut, ebenso sorgfältig in Gewandung und Behandlung des Nackten durchgeführt, wie an der Vorderseite; und das ist keine Atelierlaune des Künstlers, denn erstens sind Atelierlaunen nur Eigentümlichkeiten einer Verfallzeit der Kunst, nicht aber einer Blütezeit, die wir auf das Höchste bewundern müssen, zweitens wurde der Parthenon aber so schnell gebaut und fertig gestellt, dass ein Künstler wohl keine Zeit zu solchen Atelierlaunen gehabt hätte. Dieses feine Ausarbeiten selbst der unsichtbaren Teile finden wir auch an anderen Werken, so an den Skulpturen des Pallastempels auf Ägina, bei denen die Rückseiten der Figuren so gut bearbeitet sind, dass man einzelne Figuren früher statt an die rechte Seite an die linke Seite des Giebels gesetzt hatte und erst durch Beachtung der Korrosion des Marmors auf das Richtige geführt wurde. Die weißen Marmorziegel am Parthenon waren mit leuchtenden Farben und Gold bemalt, wie wir aus Analogieen und der Anwendung der Polychromie überhaupt schließen können, und dennoch sind sie bei der flachen Neigung des Daches und der hohen Lage des Tempels dem Auge kaum sichtbar gewesen. Nehmen wir endlich an, dass die Tempel nicht hypaethral waren, eine Annahme, die zur Zeit ebenso gerechtfertigt ist, wie das Gegenteil, so sind auch die herrlichen Goldelfenbeinbilder in den Zellen der Tempel dem Auge so gut wie unsichtbar gewesen, denn, wenn wir das Licht im Süden auch noch so intensiv annehmen, so wird doch so leicht kein Architekt zugeben, dass durch eine Thür, und sei sie noch so groß, die außerdem noch hinter einer tiefen Vorhalle liegt, genügend Licht in eine Zelle von der Länge der des Parthenon hineinfällt, um ein Kunstwerk genießen zu lassen. Also auch hier dasselbe; das Kunstwerk ist ein Weihgeschenk an die Gottheit, dazu in erster Linie bestimmt, nicht aber eine Dekorationsfigur wie in den französischen Gärten des vorigen Jahrhunderts. — Die Altis von Olympia war mit Bildwerken überhäuft, aber sie alle waren nur Weihgeschenke; als solche werden sie von den antiken Autoren erwähnt, nicht aber, dass man der schaulustigen Menge zuliebe etwa einen der künstlerischen Gestaltung entbehrenden Platz mit ihnen geschmückt habe. Hier darf auch der große Fries vom Parthenon nicht unerwähnt bleiben, jenes herrliche, in Stein gehauene Epos eines antiken Festzuges, dessen Betrachtung sowohl durch die unbequeme Stellung als auch durch die Dunkelheit, in der der Fries lag, beeinträchtigt wurde. Die Ausführung aller Einzelheiten hat unter dieser Überlegung nicht gelitten. — Wenn wir nun auf den Schild der Promachos zurückkommen, so brauchen aber die Reliefs des Schildes gar nicht unsichtbar gewesen sein. Wenn die Göttin den Schild am halb erhobenen linken Arm trug, ihn leise, gleichsam schützend vorstreckend, so genügte eine senkrechte oder doch nur wenig nach unten geneigte Lage des Schildes, um seinen Schmuck vollkommen sichtbar zu machen.

Wenn der Marmorfries im Pteroma des Parthenon in einer Höhe von 12 m und bei einem äußerst zarten Relief von höchstens 5 cm genügend sichtbar erschien, und wir den ganzen Fries nicht auch als eine Atelierlaune auffassen wollen, so sind die Reliefs auf einem Metallschilde, in einer Technik, die viel schärfere Konturen zulässt, als der Marmor, vollkommen deutlich und sichtbar gewesen, selbst wenn wir eine Höhe des Schildes über dem Erdboden von 7 bis 8 m annehmen und die Kleinheit der Figuren berücksichtigen, denn die Promachos stand im Freien, wo sie das intensivste Licht des Südens treffen konnte. Annehmen lässt sich also die Sichtbarkeit der Schildreliefs selbst bei erhobenem Schilde, aber ich halte das gar nicht für nötig, da die Griechen, wie vorhin gezeigt, ganz etwas anderes wollten mit ihren Statuen und Götterbildern.

Wir kommen nun zu einem zweiten Grunde, weshalb wir uns wohl die Promachos mit dem Schild am erhobenen Arm, nicht aber an ihrer Seite lehnend, zu denken haben. — Athena Promachos heißt die Vor-

1) Siehe Bötticher, Akropolis.

kämpferin. Sie war die Göttin, welche kämpfend die geliebte Stadt, die geweihte Burg gegen Feinde verteidigte, die Verteidiger schützte. Diese Betrachtung würde jeden Künstler dazu führen, die kämpfende Göttin nicht nur mit erhobenem Speer, sondern auch mit vorgestrecktem Schilde darzustellen, eben als — Vorkämpferin. Nach allem aber, was wir aus Wort und Werk wissen, müssen wir annehmen, dass Phidias ein großer Künstler war, der die mehr oder minder handwerksmäßigen Traditionen der Vorzeit überwunden hatte. Er war ein Meister des Ausdrucks, den er nicht nur in die Köpfe zu legen verstand, sondern auch in die Gewänder und jegliches Beiwerk. Das zeigen z. B. die kopflosen Reste der Giebelskulpturen vom Parthenon, sowie auch die Tafeln des Frieses, wenn wir auch nicht annehmen dürfen, dass alles von seiner Hand war. Die Alten bewunderten auf das Höchste den Ausdruck seines Olympischen Zeus, dessen Majestät wir in dem Otricolikopf nur ahnen können. Diese Bewunderung ging bekanntlich soweit, dass die Sage entstand, Phidias habe der Auffassung des Gottes die Worte Homer's zu Grunde gelegt:

„Sprach's und die ambrosischen Locken des Königs
wallten ihm vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höh'n
des Olympos.“ —

Ein solcher Künstler aber muss für verschiedene Auffassungen des Wesens der Göttin auch verschiedene sinnliche Ausdrucksweisen gefunden haben.

Der Athena Parthenos gebührte der Schild an ihrer Seite, friedlich, die Nike auf der Hand, als jungfräuliche Schutzgöttin im Frieden; der Promachos dagegen, der Vorkämpferin, gebührte rauhes Erz, der Speer in der Hand und der Schild am erhobenen Arm, entschlossen dem Angriff entgegensehend. Dass hierbei auch der Speer erhoben sei, brauchen wir nicht einmal anzunehmen, denn dadurch wird die Kampfbereitschaft der Göttin nicht wesentlich erhöht. Wohl aber würde sie sich wesentliche Blößen geben, wenn sie angegriffen erst den Schild vom Boden aufnehmen und den Arm in die Schildhalter stecken wollte.

Wenn endlich die Figuren in Bezug auf die Haltung des Schildes bei der Parthenos, der Promachos, der Lemnia u. s. w. so ähnlich gewesen wären, woher sollte der Name stammen? Sollen wir etwa annehmen, dass am Postament der Promachos ein Schild angebracht gewesen, mit der Inschrift in goldenen Lettern „Athena Promachos“, wie es bei den meisten allegorischen Figuren unserer Denkmäler nötig ist, die man meistens nur daran oder an den allerhand greiflichen Attributen erkennen kann? — Das widerspräche allem, was wir von hellenischer Kunst wissen oder wie wir sie uns vorstellen müssen.

Wer giebt aber solche Namen? — Nicht der Staat, nicht der Auftraggeber, nicht der Künstler, der das Werk schuf, sondern das Volk, vor allem in Griechenland, in Athen, wo die Kunst vom ganzen Volke hervorgebracht und getragen wurde. Das Volk giebt die Namen — so war es zu allen Zeiten — und nur deshalb erhalten sie sich durch den Strom der Jahrtausende.

Die Athena Lemnia auf der Akropolis hatte einen Beinamen, der sich auf ihre Schönheit bezog. Das Volk taufte den sog. Pasquino in der Loggia de Lanzi in Florenz, das Volk erfand den Beinamen „il Zuccone“ für den kahlköpfigen Alten am Florentiner Domturm; das Volk nannte den Giuliano Medici von Michelangelo „il Pensiero“, den Moses desselben Künstlers „il Capitano“, das Volk nannte die Treppe im Palazzo ducale zu Venedig die „Scala dei giganti“, das Volk hat zu allen Zeiten seine hervorragendsten Männer die „Großen“ genannt, und so ließen sich unzählige Beispiele finden.

Überall, wo das Volk an einem Kunstwerke teilnehmen kann, da giebt es ihm alsbald einen Beinamen, sei es nun ein ehrender oder ein Spottname, der immer aber mit dem Eindruck, den das Werk macht, im innigsten Zusammenhang steht. In neuer Zeit zeigen das die meisten Berliner Denkmäler, — doch genug davon.

Die Promachos war auf der Burg im Freien aufgestellt, schon von weitem grüßte ihre goldene Lanzenspitze den heimkehrenden Athener, der wohl seine Brust höher schwellen fühlte beim Anblick der teuren Heimatsburg und ihrer hehren Beschützerin. Das Volk benannte die Göttin nach dem Eindruck, den sie schon von weitem machte. Der Eindruck muss aber der der Promachos, der Vorkämpferin gewesen sein, wie der überlieferte Name besagt, und diese hat den Schild kampf- und schutzbereit am Arm. Hätte Phidias diese Kampfbereitschaft nur in die mehr oder minder entschlossenen Züge der Göttin gelegt, so wäre wohl das Volk kaum auf diesen Namen verfallen, denn zu allen Zeiten versteht nur ein geringer Teil des Volkes die feineren Seelenregungen, die sich in den Zügen wiederspiegeln; die große Masse verlangt deutlichere Charakteristika, wie sie sich in der ganzen Haltung des Körpers und seiner Gliedmaßen geben.

Vielleicht war die Burg auch gar nicht zu allen Zeiten dem größeren Teil des Volkes zugänglich. Blieben somit die Züge der Göttin von der Stadt aus undeutlich, so genügten Speer und erhobener Schild an dem vorgestreckten Arm, sie von weitem als Promachos erkennen zu lassen; diese Geberde bleibt auch in der bloßen Silhouette verständlich.

Wie Homer und andere Dichter des Altertums verschiedenartige Beiworte gefunden haben, um das jeweilig verschiedene Wesen ihrer Helden und Götter zu bezeichnen, so standen gewiss auch dem Phidias diesen verschiedenartigen Wesen entsprechende Ausdrucksweisen zur Verfügung, und das Volk fand dem Eindruck, den die Werke machten, entsprechende Bezeichnungen, in diesem Falle „Promachos“ für des Zeus blauäugige Tochter Pallas Athene.

MICHELANGELO'S SKLAVEN IM LOUVRE.

Wenn man sich mit der Litteratur über die beiden Louvre-Sklaven beschäftigt, so kommt man zu dem Resultat, dass bisher nicht festgestellt worden ist, was die beiden Gefangenen am Juliusdenkmal bedeuten sollen. Die Erklärungen von Condivi und Vasari, Michelangelo habe in den Postamentfiguren die freien Künste oder unterjochte Provinzen verkörpern wollen,[1]) zeigen sich durchaus unhaltbar, sobald man versucht, mit derartigen Deutungen die Gefangenen verstehen zu lernen. Fast alle modernen Autoren, welche über das Juliusdenkmal geschrieben haben, führen die betreffenden Stellen von Condivi und Vasari an, ohne sich des Näheren mit der vorhandenen Schwierigkeit auseinanderzusetzen. Schmarsow allein weist die litterarische Überlieferung „wegen ihrer Fragwürdigkeit" zurück und will die „gefesselten Jünglinge" als „plastische Verkörperung architektonischer Kräfte" ansehen.[2]) Auch mit dieser Erklärung dürfte es kaum möglich sein, den Louvre-Sklaven geistig nahe zu kommen und sie einer einheitlichen Gesamtidee des Denkmalschmuckes leicht verständlich einzuordnen. Ich glaube nun, dass sich in den Gedichten Michelangelo's Wendungen finden, welche den Schlüssel zur Auflösung des bestehenden Rätsels darbieten. „Prigione", „Gefangener", dies Wort wird von dem Dichter Michelangelo nicht selten symbolisch gebraucht. Michelangelo, von Liebe zu Cavalieri ergriffen, nennt sich „prigion d'un Cavalier armato".[3]) An anderer Stelle sagt er, dass es erhabener Schönheit nicht von nöten geworden sei, ihn mit irgend einer Fessel zu binden; denn durch einen Blick sei er Gefangener und Beute gewesen.[4]) In einer der Grabschriften auf den jungen Bracci heißt es, das nun Staub gewordene Fleisch zeigt dem Liebenden, in welchem Kerker die Seele hienieden lebt![5]) Im Sonett 72 finden sich die an Christus gerichteten Worte: „Du bestimmst auch die göttliche Seele für das Zeitliche und in diese gebrechliche und müde Hülle hast Du sie eingekerkert zu harter Bestimmung." Man sieht, der Mensch als Gefangener, der Mensch in Banden, die Seele zu harter Bestimmung eingekerkert: diese Vorstellungen waren Michelangelo sehr vertraut. Wollte er, wie ich glaube, in den Postamentfiguren in allgemeinen Allegorieen an dem Denkmal eines Toten den Kampf und das Leid des Lebens versinnbildlichen, so suchte der Künstler hierfür durch eine ihm geläufige Symbolik, nämlich durch Fesselung der Gestalten, eine bildnerisch anschauliche Grundlage zu gewinnen. Alle Lebenden waren für Michelangelo „prigioni", trotzige, kämpfende, leidende, sich sehnende Gefangene. Seiner leicht und reich schaffenden Phantasie hätte es nicht an Motiven gefehlt, derselben Grundidee außer in den beiden ausgeführten Jünglingen noch in einer größeren Zahl andrer Gefangenen immer erneuten Ausdruck zu verleihen.

Augenblicklich verhindert, den vorstehenden Gedanken in eingehender Darstellung näher zu entwickeln, behalte ich mir vor, auf das Thema mit Ausführlichkeit zurückzukommen.

Wiesbaden. *OSKAR OLLENDORFF.*

1) Le vite di Michelangelo Buonarroti scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi, herausgegeben von C. Frey. Berlin, 1887. S. 65 u. S. 68; S. 67.

2) A. Schmarsow, Ein Entwurf Michelangelo's zum Grabmal Julius' II. Jahrb. d. kgl. Preuss. K. 5. Bd., S. 75.

3) C. Guasti, Le Rime di M. B. 1863. Sonett 31.

4) C. Guasti, a. a. O. Madrigal 72.

5) C. Guasti. a. a. O. Epitaffi per C. Bracci No. 17.

DER NEU ERWÄHLTE PRÄSIDENT DER ENGLISCHEN AKADEMIE.

Die Wahl für einen Nachfolger Lord Leighton's und Millais', um den Stuhl von Joshua Reynolds würdig zu besetzen, war diesmal eine außerordentlich schwierige. Amtlich repräsentirt der Präsident des Kunstinstituts die englische Kunst in vielerlei Richtungen, und besitzt in Folge dessen einen viel größeren Einfluss auf die gesamte Kunstentfaltung des Landes, als man dies nach den sonstigen freiheitlichen Institutionen Englands anzunehmen geneigt sein möchte. Die Reden, welche Lord Leighton in amtlicher Eigenschaft hielt, interessiren uns hauptsächlich, weil sie den Maßstab abgaben für das Verhältnis und die Wertschätzung englischer und auswärtiger Kunst. Ganz abgesehen davon, dass allgemein in Deutschland die hohe Selbstschätzung Englands auch in der bildenden Kunst nur zu sehr bekannt ist, muss daran erinnert werden, wie Leighton im Besonderen der deutschen Kunst, und zwar sowohl in der Vergangenheit als auch augenblicklich, keinen der Wahrheit entsprechenden Platz anwies. Das englische Publikum erblickt in dem Präsidenten hauptsächlich nur den Leiter der jährlichen Winter- und Sommerausstellung, während die ihm zur Verfügung gestellten Mittel, die Oberaufsicht über die Lehrthätigkeit, die Anstellung von Professoren u. s. w. ihm den eigentlichen und wesentlichen Einfluss in allen Kunstbeziehungen sichern. Millais, der Nachfolger Leighton's, war bei der Übernahme seiner Stellung bereits so krank, dass er in Wirklichkeit sein Amt niemals anzutreten vermochte. Jedenfalls sind Millais' eigene Werke bedeutender als die Schöpfungen seines Vorgängers und geeigneter, ihn zu überleben. Wie schwierig die Nachfolgerfrage sich gestaltete, geht daraus hervor, dass die Wahl auf E. J. Poynter fiel, der zur Zeit Direktor der englischen National-Galerie ist. Mit Spannung sieht man daher in den beteiligten Kreisen der Entscheidung entgegen, ob beide Ämter von ihm gemeinschaftlich verwaltet werden dürfen, und ob abermals ein anderer ausübender Künstler Direktor des ersten bezüglichen Nationalinstituts werden sollte, oder einem gelehrten Fachmanne die Leitung des letzteren anzuvertrauen sei. Zahlreiche Stimmen drin-

gen schon heute darauf, dass Poynter nur eine von beiden Stellungen behalten dürfe, da die Vereinigung einer so kolossalen Machtstellung in einer Hand die fast ausnahmslose Botmäßigkeit, namentlich der jüngeren Künstlerschaft, bedeuten und zumal mannigfache, wenn auch nicht gewollte, Parteilichkeiten zwischen streitenden Interessen mit sich führen müsse. Nur einmal, und zwar im Jahre 1855, ereignete sich dasselbe, wenn auch in umgekehrter Form, als nämlich Sir Charles Eastlake vom Präsidenten der Akademie zum Direktor der National-Galerie ernannt wurde. Damals war aber die Bedeutung dieser Sammlungen noch keine derartig hohe und so ausgedehnte, wie dies jetzt der Fall ist. Bei dieser Gelegenheit und den betreffenden Parteikämpfen gelangen durch die Tages- und Fachpresse recht offene künstlerische Selbsteinschätzungen zu Tage. Danach rangirt in Bezug auf ihren Werth die National-Galerie mit dem Louvre und mit Dresden. Dann kommt München, Wien und Berlin. Umgekehrt aber wird die Verwaltung nach deutschem Muster durch hervorragende und ausgezeichnete Fachgelehrte verlangt, und in dieser Beziehung von englischer Seite als Beispiel Dr. Bode und Woermann genannt. Aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte der Direktor des Kupferstichkabinetts am British-Museum oder der Leiter der irischen National-Galerie für den fraglichen Posten berufen werden. Im übrigen ist die Wahl Poynter's keine ungünstige, wenngleich realistische Tendenzen nicht zu viel Aufmunterung von ihm zu erwarten haben. Sein bekanntestes, in schönen klassischen Formen gehaltenes Bild, der Besuch bei Äskulap, befindet sich im South-Kensington-Museum. Eine Reihe junger und hübscher Frauengestalten, zu einer Kette vereinigt, sucht Hilfe bei dem großen Meister. Zunächst demselben steht eine der schönen nackten Gestalten, die auf ihren Fuß hinweist. Hierbei übersieht man gern, dass eigentlich auf dem ganzen Bilde niemand wirklich krank oder nur leidend aussieht. Im Jahre 1891 machte Poynter's Bild „Die Königin von Saba“ nicht unberechtigtes Aufsehen. Seitdem erschienen von ihm nur kleinere Werke, meistens Phantasievorwürfe von zart aufgefassten jungen Mädchen oder Kindern in antiken römischen Villen. Wenn er mit beiden Händen malen würde, so wäre ich versucht zu sagen: mit der einen führt er den Pinsel wie Leighton, mit der andern in Alma Tadema's Manier.

v. SCHLEINITZ.

BÜCHERSCHAU.

Unsere Kriegsflotte. Dem deutschen Volke in Wort und Bild dargestellt von *Georg Wislicenus*, Kapitän-Lieutenant a. D. unter Mitwirkung der Marinemaler *Carl Saltzmann, Friedrich Schwinge, Willy Stöwer.* 20 Chromolithographieen in Kalikomappe. Preis 30 M. Zweite Auflage. Leipzig, F. A. Brockhaus.

Obwohl dieses Werk nach seinem Hauptzwecke den speciellen Interessen unserer Leser fern liegt, darf seine vornehme, künstlerische Ausstattung auch eine Berücksichtigung an dieser Stelle beanspruchen. Hat doch die Marinemalerei von jeher eine hervorragende Stellung in der deutschen Kunst eingenommen, obwohl die Deutschen als kompakte Masse unter den seefahrenden Nationen lange Zeit eine sehr klägliche Rolle gespielt haben. Aber wie selbst in den schlimmsten und dunkelsten Perioden der neueren deutschen Geschichte deutsche Schiffskapitäne, Steuermänner und Matrosen auf fremden Seeschiffen stets gern gesehen waren und sogar hoch geschätzt wurden, so hat es auch in den dreißiger, vierziger und fünfziger Jahren deutsche Marinemaler gegeben, die es getrost mit den Franzosen — von England war damals noch nicht die Rede — aufnehmen konnten. Hatten die Franzosen ihren Gudin, so hatten wir unseren W. Krause, und wenn die Franzosen Isabey ausspielten, hatten wir in Eduard Hildebrandt unseren höheren Trumpf. Nach ihm traten in Berlin Hermann Eschke und seine Schule in den Vordergrund. Sie hat ihre Schösslinge bis in die neueste Zeit hinein getrieben, und sie haben gerade jetzt einen fruchtbaren Boden gefunden, weil Kaiser Wilhelm II. in der Stärkung der deutschen Kriegsmacht zur See die Ergänzung und Krönung des von seinem Großvater geschaffenen, gewaltigen Verteidigungswerkes erkannt hat. Als leidenschaftlicher Seefahrer versäumt es der kunstbegeisterte Herrscher niemals, einen Maler auf seinen Nordlands- oder Südlandsreisen mitzunehmen, und dadurch sind besonders Carl Saltzmann und H. Bohrdt Erleichterungen für ihre Studien geschaffen worden, wie sie in früheren Zeiten selten einem Künstler geboten worden sind. Nur der russische, jüngst verstorbene Marinemaler Bogoljubow hat sich einer gleichen Auszeichnung erfreut. Auf die Anregung Kaiser Wilhelm's II. ist sogar an der Berliner Kunstakademie eine eigene Lehrklasse für Marinemalerei unter Leitung Saltzmann's eingerichtet worden. Mit nicht geringerem Eifer als in Berlin wird die Marinemalerei auch in Düsseldorf gepflegt, und selbst in München giebt es Künstler, die den bayerischen Alpen den Rücken kehren und nordseewärts ihre Segel aussetzen. Diese neue Richtung der Marinemalerei verfolgt neben ihren künstlerischen auch praktische oder doch instruktive Zwecke. Mit phantastischen Seeschlachten, mit Stürmen und mit Schilderungen verzwickter Lichterscheinungen kommt heute kein Marinemaler mehr vorwärts. „Blaue Wunder“ sind heute alltäglich geworden. Was aber immer wechselt, sind die Schiffstypen, deren einer sehr bald von einem anderen, besseren verdrängt wird, und das Studium dieser mannigfach gearteten Schiffskörper mit ihrem inneren Organismus fordert einen ganzen Mann, der sich nicht mit gemalten Phrasen aus der Verlegenheit ziehen darf, sondern der ernster Prüfung seiner Arbeiten durch Fachmänner gewärtig sein muss. In dieser durchaus notwendigen Verbindung technischer Kenntnisse und malerischer Darstellungskraft liegt das Geheimnis des Erfolges, den die drei an dem Brockhaus'schen Kriegsflottenwerke beteiligten Maler errungen hatten, bevor sie mit dieser Aufgabe betraut wurden. Sie sollten nicht schematische Typen für den Unterricht geben, sondern ein jedes Kriegsschiff in seinem Element, auf einer Fahrt, bei einer Übung, einem Manöver, bei einer friedlichen Beschäftigung, oder auch im Kampf mit dem in Aufruhr geratenen Elemente darstellen und jedesmal in einer charakteristischen Umgebung, die durch den Umfang des Machtgebietes des deutschen Reiches bestimmt worden ist. Wir sehen unsere Schiffe nicht bloß in den heimischen Gewässern, sondern auch in den norwegischen Fjords, bei Dover und New York, vor Zanzibar, in einem samoanischen Hafen und an der japanischen Küste. Die Künstler haben also vollauf Gelegenheit gehabt, ihre koloristischen Gaben zu entfalten, und dies ist

ihnen auch vortrefflich gelungen, ohne dass die scharfe Charakteristik der Schiffstypen darüber zu Wasser geworden wäre. Die Ausführung durch den Farbendruck, die bis 16 Platten erfordert hat, lässt nichts zu wünschen übrig. Jedes einzelne Blatt ist von bildmäßiger Wirkung. — Über den Text zu urteilen liegt außerhalb unseres Wissens. Wir glauben aber, dass seine Lektüre geeignet sein wird, die Kenntnisse derer zu bereichern, die mit demselben „Mannesmut der Überzeugung", der 1869 eine Abrüstung in Preußen verlangte, heute die Pläne zur Vermehrung und Stärkung der Kriegsflotte bekämpfen. *A. R.*

NEKROLOGE.

** *Der Genre- und Bildnismaler Professor Berthold Woltze* ist am 29. November in Weimar im Alter von 67 Jahren gestorben.

* Regierungsrat Dr. *Albert Ilg*, der bekannte österreichische Kunstgelehrte, ist nach vierzehntägiger Krankheit am 28. November in Wien gestorben. Dortselbst am 11. Oktober 1847 geboren, gab sich Ilg ursprünglich germanistischen Studien hin und trat später, unter Eitelberger's Anleitung, zur Kunstgeschichte über. Er war mehrere Jahre hindurch als Docent und Kustos am österreichischen Museum für Kunst und Industrie angestellt, wurde dann aber durch den Oberstkämmerer Grafen Crenneville an das Hofmuseum berufen, an dem er seit 1878 als Direktor der kunstindustriellen Abteilung wirkte. Anfangs namentlich auf dem Felde der altitalienischen Kunstgeschichte thätig, wandte sich Ilg in der letzten Zeit fast ausschließlich der heimischen Forschung, insbesondere der Barockzeit und deren Architektur zu und entwickelte auf diesem Gebiete eine große Rührigkeit. Von seinem Hauptwerke: „Die Fischer von Erlach", ist 1895 der erste, den älteren Fischer behandelnde Band erschienen.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Professor *Ludwig Herterich* in München ist als Lehrer an die Kunstschule in Stuttgart berufen worden.

WETTBEWERBUNGEN.

*** *Bei einer Plakatkonkurrenz* für die große allgemeine Gartenbauausstellung, die im Frühjahr nächsten Jahres in Berlin stattfinden wird, erhielten den ersten Preis (300 M.) *Otto Porsche* in München, den zweiten Preis (200 M.) *A. Junghans* in Berlin, den dritten Preis (100 M.) *Adolf Münzer* in München.

VOM KUNSTMARKT.

Kölner Kunstauktion. — Die Firma *J. M. Heberle* in Köln a. Rh. (M. Lempertz Söhne) versteigert vom 14. bis 17. Dezember verschiedene Nachlässe von den Herren Rentner *J. B. Plasman* zu Köln, Assessor *Egon Risse* in Paderborn, *Louis Jakob* und *F. W. Schmidt* in Köln. Es sind Arbeiten in Thon, Krüge, Majoliken und orientalische Porzellane, Glassachen, Elfenbein-, Email-, Metallgegenstände, Objekte aus Stein, Wachs, Leder, Miniaturen und Aquarelle, Möbel und andere Holzarbeiten. Der Katalog zählt 1085 Nummern, zwei Lichtdrucke sind beigefügt, die die hervorragendsten Stücke wiedergeben. — An den beiden folgenden Tagen, 18. und 19. Dezember, werden aus denselben Nachlässen die Gemälde, Aquarelle und Kupferstiche älterer und neuerer Meister, auch eine Reihe Prachtwerke, insgesamt 488 Nummern, unter den Hammer gebracht. Es sind 145 alte Bilder aufgeführt, meist von Holländern herrührend und etwa 180 Gemälde neuer Meister. Drei Lichtdrucke sind auch diesem Kataloge beigefügt: sie geben Bilder von *Nic. Barchem* (Landschaft mit Vieh), *Guillam Dubois* (Waldlandschaft), *A. Achenbach* (Westfälische Landschaft), *J. D. de Heem* (Stillleben), *Al. v. Hamme* (Mädchen am Fenster), *J. C. Vaarberg* (Dame bei der Toilette), *E. Godding* (Der junge Haydn) wieder.

Berliner Kunstauktion. Am 16. und 17. Dezember d. J. findet in Berlin im *Rudolph Lepke'schen* Kunst-Auktionshause eine recht bemerkenswerte Versteigerung von Antiquitäten und modernen Kunstgegenständen aus ausländischem Besitz und für Rechnung des Stadtrates der Stadt Gotha sowie aus dem Nachlasse des verstorbenen Garderobe-Intendanten weiland Seiner Majestät Kaiser Wilhelm's I., Herrn *Engel*, statt. Über 300 Nummern verzeichnet der illustrirte Katalog, der die Nummer 1069 führt, und der nicht nur viele sehr schöne und interessante, sondern auch hervorragende und bedeutende Stücke aufzählt. Wir müssen uns darauf beschränken, Kunstfreunde und Sammler auf diesen Katalog hinzuweisen und machen nur besonders auf die prächtige französische Empire-Kaminuhr, den schönen Louis XVI.-Sekretär mit Musikwerk etc. (Heilige Katharina, Erasmus von Tobias Stimmer etc.), die schönen Miniaturen in Email, Öl, Elfenbein etc., die Fayencen, Porzellane etc., das gotische Ostensorium, das silberne Prunk- und Parade-Zaumzeug, die Schmuckstücke, die Louis XVI.-Stutzuhr und Louis XVI.-Sessel etc., sowie die reich und glänzend ausgestatteten Huldigungsadressen an den König Friedrich Wilhelm II. von Preußen von den israelitischen Gemeinden zu Berlin, Breslau, Königsberg etc., die Waffen etc. aufmerksam. Von den modernen Kunstwerken ist in erster Linie die originelle und schöne silberne Gruppe von *Karl Bernewitz* bemerkenswert; ferner die Gruppe Amor und der Löwe in Silber, die Bronzestatuetten von *Walter Schott*, viele schöne italienische und französische Bronzen. Die Uniformstücke etc., die Kaiser Wilhelm I. getragen und eine Anzahl schöner Jagdgewehre seien noch erwähnt.

BERICHTIGUNG.

Die Libreria nacional y extranjera G. O. Pfeil-Schneider in Madrid benachrichtigt uns soeben, dass das „Album del Museo del Prado (Atelier Hauser y Mennet) und L'oeuvre de Velazquez au Musée du Prado (Atelier J. Laurent & Co.) einzig und allein von ihr zu beziehen sind und dass sie auch in Deutschland keine Vertreter für diese Werke bis jetzt hat. (Vgl. Kunstchronik Nr. 5, Sp. 78.)

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1896/97. Heft 5.
Zu Franz von Lenbach's sechzigstem Geburtstage. Von H. E. v. Berlepsch. — Das Laienurteil. Von E. v. Keyserling. — Mit fremden Augen. (Schluss.) Von Woldemar Kaden.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1896. Heft 5.
H. S. Beham in seiner Entwicklung als Kupferstecher. Von G. Pauli. — Ein Nachtrag zu den Kopieen des Dürer'schen Rosenkranzfestes. Von Joseph Neuwirth. — Die St. Laurentius-Kapelle im alten Hofe zu München. Architekt Fr. J. Schmitt-München. — Arbeiten Fra Mattia's della Robbia in den Marken. Von C. v. F. — Das Todesdatum Spagnoletto's. Von C. v. F. — Louis Courajod, Konservator am Louvre †. — Hans Schaufelein und der Meister von Messkirch. Von H. Modern. — Noch einmal das Proportionsgesetz in der Baukunst. Von H. Auer.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1896. Heft 8.
Die Gregorsmesse in der Marienkirche in Lübeck. Von A. Goldschmidt. — Die Kathedrale von Granada und ihr Baumeister. (Schluss.) II. Fortgang und Abschluss des Baues. Von Carl Justi. — Die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwickelung. (Schluss.) IV. Der Kirchenbau der Gegenwart. Von Heinrich Schrörs. — Altertümer aus Kirche und Kloster des hl. Kreuzes in Rostock. (Schluss.) III. Grabsteine. Von Fr. Schlie.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58. — Yorkstraße 20.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 8. 17. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER JAHRESBERICHT DES BRITISCHEN MUSEUMS.

Ausgrabungen und Entdeckungen.

Das Britische Museum hat seinen Jahresbericht, schließend mit dem 31. März 1896, kürzlich veröffentlicht, und es werden aus diesen Mitteilungen vielerlei interessante Thatsachen ersichtlich. Es besuchten die Sammlungen des Instituts im vergangenen Jahre 542 423 Personen. Außerdem wurde die Lesehalle von 194 924 Personen benutzt und diesen 1 405 866 Bände verabfolgt. Der sogenannte „Goldsaal“, in welchem die antiken und kunstvollen Wertgegenstände untergebracht sind, wurde gänzlich der Besichtigung unter Fortfall der bisherigen lästigen Beschränkungen freigegeben, sowie die Gemmen-Sammlung neu geordnet. Sir A. Wollaston Franks hat ferner durch eine Leihausstellung der bezüglichen Kunstobjekte aus seinem Privatbesitz die Lücken der öffentlichen Sammlung sehr sachgemäß ergänzt.

Die für das Britische Museum in Cypern, von Dr. S. A. Murray, dem Vorsteher der griechischen und römischen Antiquitäten, begonnenen Ausgrabungen wurden von Arthur Smith fortgeführt. Bei der Durchforschung der Begräbnisstätten in der Nähe von Enkomi wurden Goldfunde aller Art gemacht, die aus der Mykenae-Epoche stammen, und denen ähnlich sind, die Herodot V, 87 gelegentlich einer Schlacht zwischen Athen und Ägina erwähnt. Ferner kunstvolle Elfenbeinschnitzereien, ähnlich denen, die der berühmte assyrische Forscher Sir H. Layard in Nimrud entdeckte, und deren Alter er in das Jahr 800—750 v. Chr. setzte. Die Elfenbeinschnitzereien tragen Spuren von Bemalung, ein Umstand, der umso interessanter ist, weil in einer Strophe des Homer gesagt wird, dass die dortigen Frauen sich mit der Bemalung von Elfenbein beschäftigten. Im Allgemeinen kann behauptet werden: je mehr Cypern durchforscht wird, desto mehr stellt es sich heraus, dass die ersten nennenswerten Anfänge der Kunst daselbst eine Verschmelzung von phönikischen, ägyptischen und assyrischen Typen zeigen, und dass diese drei Kunstrichtungen ursprünglich heftig um den Vorrang stritten, da sie eine auf der Insel selbständig ausgeprägte Kunstform nicht vorfanden. Der veredelnde Einfluss Griechenlands wird erst in viel späteren Perioden erkennbar.

Die Londoner „Hellenistische Gesellschaft“ hielt vor kurzem ihre übliche Jahressitzung ab, in welcher Mr. John Morley präsidirte und über das archäologische Institut in Athen berichtete. Mr. Cecil Smith vom Britischen Museum und Direktor des englischen archäologischen Instituts in Athen hat sich mit den andern korrespondirenden Gesellschaften daselbst in engste Verbindung gesetzt, um eine archäologische Universität zu gründen. Auf sein Anraten wurden zunächst die Ausgrabungen an vier Stellen auf der Insel Melos begonnen und zwar: 1. in Klima, an der Küste, unterhalb der alten Stadt Melos; 2. in Trypeti, einem Dorfe oberhalb der Stadt; hier wurden in Gräbern aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. sehr schöne Silber- und Goldornamente aller Art gefunden; 3. in der Nähe von Klima, in Tramythia, woselbst ein Mosaik ersten Ranges freigelegt wurde; 4. entdeckte man in Phylakopis Überreste einer Mykenäischen Stadt. Außerdem aber stellte Mr. Cecil Smith in Athen selbst Untersuchungen an. Derselbe betont hierbei besonders die Dienste des Professors Dörpfeld, der durch seine unvergleichlichen Kenntnisse der Topographie Athens und durch seine betreffenden Erfahrungen dem obigen Unternehmen außerordentliche Hilfe leistete. Professor Dörpfeld war der Ansicht, dass in der Nähe eines bestimmten Grundstücks, auf dem gegenüber liegenden Ufer des Ilissos, das Gymnasium

und das Heiligtum des Herakles gestanden haben müsse. So wurde denn auch an dieser bezeichneten Stelle ein großes Gebäude entdeckt, welches seiner ganzen Konstruktion nach sehr wohl das Gymnasium gewesen sein kann. Ferner sind als neu entdeckt in Athen zu verzeichnen: eine Wasserleitung, die zur Zeit des Hadrian mit dem Gymnasium in Verbindung stand, ein römischer Säulengang, 80 Gräber mit Inschriften, eine attische Amphora, Vasen aller Art u. s. w. Mr. Cecil Smith erkennt wiederholt dankbar den Beistand des deutschen archäologischen Instituts an, und Professor Jepp gedenkt in erhebenden Worten des dahingeschiedenen Professors Ernst Curtius. Namentlich hebt er rühmend hervor, dass Curtius durch seine Forschungen in Olympia, durch seine großen Kenntnisse, seinen glühenden Eifer und seine Ausdauer die Bergung der Ruinen von Jahrtausenden vornahm. Es ist recht erfreulich, bei dieser Gelegenheit bemerken zu können, dass die wirklich ernsten Männer der Kunst und Wissenschaft auch hier allem Nationalitätshader fernstehen.

Im Britischen Museum wurden ferner die Skulpturen aus dem Tempel der Diana zu Ephesus neu geordnet, und der seit einigen Jahren angelegte Mausoleums-Saal geht seiner Vollendung entgegen. Letzterer enthält bekanntlich Teile des berühmten antiken Mausoleums, welches die Königin Artemisia als Witwe und Schwester ihrem Gemahl Mausolus errichten ließ. Seit den erfolgreichen Ausgrabungen bei Budrum, welche in das Britische Museum gelangten, und die viel Material zur Rekonstruktion des alten Wunderwerks lieferten, bestand die größte Schwierigkeit in der richtigen Placirung der Figur des Mausolus und der Artemisia; der offizielle Katalog des Museums von 1890 lässt diesen Punkt unentschieden. Ein Teil der Fachgelehrten will die letztgenannten Figuren in der ebenfalls in London befindlichen Quadriga aufstellen. Plinius sagt: „In summa est quadriga marmorea quam fecit Pythis (Pythius).“ Demnach erscheint es uns höchst unwahrscheinlich, dass Plinius vergessen haben sollte, gerade der Hauptpersonen, des Mausolus und der Artemisia, Erwähnung zu thun. Ferner sind die Pferde nur roh herausgearbeitet, nicht auf Nahbesichtigung, sondern auf Fernwirkung berechnet; es hätten wohl große griechische Künstler niemals menschliche Figuren 140 Fuß hoch aufgestellt, in welcher Höhe nämlich die Quadriga stand. Endlich sind die beiden Hauptfiguren so vollkommen durchgeführt, dass dieselben unbedingt im Innern des Mausoleums Platz gefunden haben mussten. Dies Urteil muss fast zur Gewissheit werden, da man den Nachweis geführt zu haben glaubt, dass Bildhauer wie Skopas, Bryaxis, Leochares und Timotheos mit der Ausführung der beiden Bildwerke betraut waren. Von einem andern entdeckten Mausoleum sprach vor einigen Tagen Professor Gregor Tocilesco, Direktor des National-Museums in Bukarest, und zwar auf dem archäologischen Kongresse in Canterbury. Das Monument, von dem in diesem Blatte bereits früher die Rede war, wurde in Rumänien entdeckt, und dasselbe zeigt die Namen der Legionäre und Bürger, welche in der Schlacht von Adamklissi fielen, an der Trajan persönlich Teil nahm. Auf der Trajans-Säule findet sich diese Schlacht abgebildet. Über seine früheren Erforschungen der Trümmerstadt Tropaeum Trajani, geweiht dem Mars Ultor und erbaut von Apollodoros von Damaskus, hat der genannte Gelehrte ein in Wien erschienenes Werk verfasst.

Über die Ordnung und Erklärung der im Britischen Museum aufbewahrten Votivtafeln, die in der Nähe der Akropolis von Korinth gefunden wurden, kann leider an dieser Stelle nicht ausführlicher berichtet werden.

Mr. S. Colvin, der Direktor des Kupferstichkabinetts, hat für das Museum die unvergleichliche Sammlung alter italienischer und deutscher Kupferstiche des verstorbenen Mr. John Malcolm of Poltallock für 25 000 £ angekauft, und ebenso im Laufe des Jahres, namentlich aus der Warwick-Versteigerung, die Bestände seiner Abteilung beträchtlich ergänzt. Geschenkt wurde dem Kunstinstitut von Mr. William Mitchell eine sehr wertvolle Sammlung deutscher Holzschnitte, enthaltend Serien von Lucas Cranach, Dürer und Lucas van Leyden.

Professor Flinders Petrie und Mr. Quibell haben bei ihren Ausgrabungen in Ägypten stets eine glückliche Hand gehabt. Hiervon zeugen neuerdings die im University-College ausgestellten Funde, bestehend in Papyrus-Manuskripten, Holz- und Bronzegegenständen, sowie Waffen und dem Helm eines assyrischen Bogenschützen. Der wichtigste Fund aber ist die große Tafel mit der Inschrift über den Aufenthalt und die Geschichte der Israeliten in Ägypten, ein Dokument, welches für einzig in seiner Art gilt. Die Inschrift wurde vollständig kopirt, die Tafel selbst musste jedoch dem Ausgrabungsvertrage gemäß in das Gizeh-Museum abgeliefert werden. Dies Monument stammt aus dem 13. Jahrhundert v. Chr., befindet sich in gut erhaltenem Zustande, wiegt 100 Centner und dürfte wohl die größte Inschriftentafel der Welt sein. Aus der Zeit des Darius und Xerxes sind in Persepolis und Pasargarda noch umfangreichere Inschriften vorhanden, aber letztere sind in den Felsen gemeißelt. Eine andere entdeckte und gleichfalls mit Inschriften versehene Steinplatte ist noch zwei Jahrhunderte älter als erstere und ihr Inhalt besteht in einer Verherrlichung Ammon's nebst Erzählungen über die Bauthätigkeit in Theben. Vom technischen Standpunkte aus am interessantesten ist eine unfertige, erst begonnene Tafel mit Inschriften, in welcher die Zeichnungen und Hieroglyphen nur in Rot skizzirt sind. Auch in den neu entdeckten kleineren Statuen und Figuren zeigen sich alle Vorzüge und Mängel der ägyptischen Kunst. Die Ausführung ist von ungewöhnlicher Vollendung; im Vergleich zur griechischen Kunst indessen, meint man, der ägyptischen Statue fehle die Seele.

Ob stehend oder sitzend, sie schaut steif, mit typisch konventionellem Ausdruck, vor sich hin ins Weite; sie scheint ihr Leben auswärts, nicht in sich zu suchen. Selbst die bei Koptos gemachten Funde Petrie's, aus der Periode der XII. Dynastie, welche als das Vollendetste der ägyptischen Kunst betrachtet werden, bestätigen unumstößlich jenes Gesetz. Die beiden gedachten Figuren stellen die Könige Usertesen I. und Aminemhat dar und sind im Kanon der zweiten Proportion ausgeführt. Es sind bisher drei verschiedene Kanons der Proportionen des menschlichen Körpers erkannt worden, die sich in der Anlage noch unvollendeter Denkmäler sowohl nachweisen lassen, als auch durch Schriften näher erklärt werden. Allen dreien liegt der menschliche Fuß als Einheit zu Grunde, und zwar so, dass er in den beiden ersten sechsmal, in dem letzten Kanon siebenmal in der Höhe des menschlichen Körpers von der Sohle bis zum Anfang der Kopfbedeckung aufgeht. Die Sicherheit und stilvolle Charakteristik der Zeichnung, die alle wesentlichen Eigentümlichkeiten der mannigfachsten Gegenstände der belebten und unbelebten Natur in die einfachsten aber ausdrucksvollsten Umrisse zu legen wusste, ohne doch die beabsichtigte Unterordnung aller Darstellungen unter die architektonische Einheit und Regelmäßigkeit der Gebäude, die sie schmücken sollten, zu verletzen, konnte nur durch diese unabänderlich bestimmten Gesetze der Proportionen erreicht werden. Der allgemeine Charakter der ägyptischen Kunst entspricht ganz jener ausgeprägten Ordnung und bestimmten Regelmäßigkeit, in welcher sich überhaupt das Leben des Volkes bewegte. Die feste Bahn, die den ägyptischen Kunstgebilden vorgezeichnet war, verleiht ihnen Klarheit, Sicherheit und Genauigkeit in der Ausführung, doch zugleich auch den Typus des Starren, Äußerlichen, dem zwar der Ausdruck des Erhabenen nicht fehlt, aber die lebensvolle Innerlichkeit und Individualisirung der giechischen Kunstschöpfungen notwendig abgehen muss. Ein Übergang ägyptischer zur griechischen Kunst ist allenfalls in cyprischen alten Denkmälern und vielleicht auf Ägina zu suchen, höchstens jedoch in der ältesten Schule dieser Insel, wie sie noch der Westgiebel des berühmten Tempels aufweist. Der Ausdruck des Stereotypen dieser Gruppe, die eine gewisse Verwandtschaft mit ägyptischer Kunst erkennen lässt, ist in den Figuren des Ostgiebels durch freiere und flüssigere Bewegung bereits überwunden.

Die Auffindung vieler Königsstatuen mitten im Tempel, an heiligster Stelle, beweist aufs neue, dass die Herrscher und ihre Bildnisse göttliche Verehrung genossen. Wie im Anfange aller Dinge, nach der Lehre der Priester, die Götter über Ägypten herrschten, so regierten darnach die Pharaonen an Stelle der Götter. Sie stammten nicht bloß von den Göttern, sie sind selbst Götter des Landes, das unbeschränkte Oberhaupt des Staates wie des Religionswesens und der Priesterschaft, die Quelle alles Rechtes und aller Gesetzgebung. Das Volk, die Idee, waren in Ägypten ebenso wie die Kunst gebunden, und wenn von einer Entwicklung der Kunst die Rede ist, so kann eigentlich hierunter nur die Bewegungsfreiheit innerhalb vorher festgesteckter Grenzen gemeint sein. Zwischen diesen Endpunkten hat, selbstverständlich im engeren Sinne, die ägyptische Kunst eine naturgemäße Entwicklung von den bescheidensten Anfängen bis zu ihrer Blüte und schließlichem Verfall durchlebt. Diese Behauptung klingt so einfach und naturgemäß, und dennoch ist sie erst von den meisten Ägyptologen seit den Funden in Koptos allgemein acceptirt worden. Durch die hier vorgefundenen Bildwerke fast aller Dynastieen wurde festgestellt, dass die früher verbreitete Ansicht einer gewissermaßen fertig vorgefundenen Kunst eine irrige war. Die Verleitung zu dieser irrtümlichen Annahme lag insofern nahe, weil bisher die ältesten aufgefundenen Kunstwerke die besten waren. Seit den Funden in Koptos, unter denen sich selbst Werke aus der I. und II. Dynastie befinden, lässt sich erst die ununterbrochene Kette der gesamten Kunstthätigkeit des Landes genau übersehen. Bezüglich der Baukunst war schon viel früher ein Fundamentalirrtum nachgewiesen und die Doktrin für gänzlich unhaltbar erklärt, welche in der einfachen Pyramidalform den Ursprung der ägyptischen Architektur überhaupt zu sehen glaubte.

Unter den Bereicherungen, welche die ägyptische Abteilung des Britischen Museums kürzlich aufzuweisen hat, befinden sich mehrere recht bemerkenswerte Objekte. So namentlich eine Gruppe von zwei Figuren aus Kalkstein, welche einen König mit seiner Gemahlin oder Schwester, auf einem Throne sitzend, darstellen. Haar und Kopfputz, Augen und Augenbrauen sind schwarz bemalt, während der Körper des Mannes rot und der der Frau in gelbem Tone gehalten ist. Einige hieroglyphische Linien geben Namen und andere Daten an, jedoch ist die Schrift so verstümmelt, dass man nur die Entstehung des Monuments auf etwa 2300 v. Chr. berechnen kann. Wenn man im Britischen Museum zu der Ansicht neigt, dass die weibliche Figur die Schwester „oder" Gemahlin des Königs ist, so möchte dies vollständig zutreffend sein, besonders aber, wenn anstatt des „oder" einfach „und" gesetzt wird. Viele hieroglyphische Inschriften, unter denen wir vornehmlich die neueren Funde Daninos Pascha's in Luxor und Alexandrien hervorheben wollen, so z. B. in der Kartusche der Statuen Sesostri's des Großen und seiner Gemahlin Hentmara, beweisen klar ein uraltes Vorrecht der Pharaonen: sie durften als Nachfolger der Gottheiten dem Beispiel des Osiris, des Königs der Götter, sowie seiner Schwester und Gemahlin Isis folgen, d. h. es war ihnen gestattet, ihre eigene Schwester zu ehelichen. Diese Sitte war sowohl durch religiöse als auch Civilgesetze weit früher sanktionirt, als man bisher annahm, und später wohl von den Ptolemäern nachgeahmt, jedoch nicht von ihnen eingeführt.

Der älteste erhaltene Liebesbrief, 2500 Jahr v. Chr., enthaltend einen Heiratsantrag an eine ägyptische Prinzessin und auf eine Ziegelplatte geschrieben, wurde kürzlich entziffert. Endlich ist ein sehr großer Skarabäos aus grünem Jaspis zu verzeichnen, der teilweise mit Gold überzogen und beschrieben ist mit Kapitel XXX aus dem Totenbuch. Wie grausam und mit welcher Ironie hat das Geschick die Personen dieser Gewaltigen und Großen behandelt, die sich nach ihrem Tode allen Blicken entziehen wollten, und deren Mumien nunmehr zu einem Handels- und Auktionsobjekte geworden sind und in den öffentlichen Galerieen von jedermann betrachtet werden können! Da, wo die Thore der Unterwelt sich öffneten, an düsterer Stelle wollten die Könige ihre Ruhestätte haben! Einsame, abgeschiedene und fest verwahrte Orte, deren Natur der Stille des Grabes entsprach, sollten die Toten vor Störung und die Gräber vor Entweihung schützen; weder die Gewalt der Natur noch der Wille des Menschen sollte es vermögen, die Körper der Abgeschiedenen anzutasten, denen schließlich nur noch das „Verbot“ der Museumsverwaltung, „die Gegenstände zu berühren“, den letzten Schutz gewährt. Und gerade so, wie die persönlichen Vertreter des Kultus, so ist dieser selbst von dem gleichen Schicksal ereilt. Als das geheimnisvolle Serapeum in Flammen aufging, erwarteten die Ägypter nach alter Weissagung, dass die Erde in das Chaos zurückversinken würde, aber der Himmel blieb freundlich über der Weltkugel, und der Nil spendet nach wie vor seit Jahrtausenden seine Segnungen. Das Serapeum, der letzte Sitz heidnischer Theologie und Gelehrsamkeit in Ägypten, verwandelte sich hierauf in die Kirche des h. Arkadius, um endlich im vorigen Jahre, nach vielen Sturmperioden und langer Vergessenheit, zum Teil wieder an das Tageslicht hervorgezogen zu werden. Dr. Botti, Direktor des Museums in Alexandrien und Wiederentdecker des Serapeums, glaubt namentlich, dass die griechischen eleusinischen Mysterien von hier ihren Ursprung herleiten. Der betreffende Forscher erscheint in seinem Enthusiasmus wohl berechtigt, wenn er ausruft: „Der Schleier des Geheimnisses, der das Serapeum umgiebt, wird nun gelüftet werden. Wir befinden uns auf der Schwelle dieses ehrwürdigen Heiligtums, welches Alexander der Große besuchte, woselbst der skeptische Vespasian Wunder vollbrachte, und wo Hadrian, Sabinus, Caracalla und Zenobia, die Königin von Palmyra, opferten.“ *v. SCHLEINITZ.*

BÜCHERSCHAU.

Julius Lange, Thorwaldsen's Darstellung des Menschen. Ins Deutsche übertragen von *Mathilde Mann.* 144 S. 8⁰ mit 8 Vollbildern und 16 Text-Illustrationen. Berlin, Siemens, 1894.

Der deutsche Kunstgelehrte und Kunstfreund von heute ist der Sprachen der großen Kulturnationen meist mächtig genug, um ihre Litteratur im Original verfolgen zu können, während er in Verlegenheit gerät, wenn er auch einen Russen oder Ungarn oder Dänen über einen so internationalen Gegenstand wie Kunst reden hören möchte. Dem Übersetzer eröffnet sich da ein weites Gebiet für höchst dankenswerte Arbeit, um so dankenswerter, wenn der ausländische Autor, wie es in unserem Falle geschieht, wissenschaftliche Gründlichkeit mit geistreicher und geschmackvoller Darstellung vereinigt und ein Thema behandelt, für das der Deutsche etwas übrig hat. Zwar wenn man dem trefflichen dänischen Kunstgelehrten glauben wollte, so wäre sein Buch nicht nur unmodern, sondern auch speciell dem deutschen Leser wenig interessant, und etwas Wahres ist daran gewiss. An die Stelle der bewundernden Verehrung, die Thorwaldsen bei seinen Lebzeiten von klassisch gebildeten Kunstfreunden erfuhr, ist auch bei uns die gedankenlose Liebhaberei des nachbetenden Philisters getreten, der mit den billigen Nachbildungen der netten und sauberen Gestalten Thorwaldsen's seinen Salon schmückt, ohne viel zu fragen, was ihm daran eigentlich gefällt. Das ist in der That nur Nachklang („Wiederklang“ in der Sprache der Übersetzerin, S. XI) seines Ruhmes; der Kreislauf des Geschmackes, den Lange (S. VII ff.) ergötzlich schildert, ist noch nicht abgeschlossen und Thorwaldsen's Name noch im Dunkel. Aber „der volle historische Morgenglanz“ (S. IX) ist ihm wohl näher als der Verfasser meint, und ich hoffe, sein Buch wird kräftig dazu helfen, die Dämmerung zu verscheuchen.

Lange fasst ein einziges, aber das Hauptproblem in's Auge, indem er fragt, wie Thorwaldsen die menschliche Gestalt dargestellt habe. Durch die verschiedenen Kategorieen von Gegenständen, die Thorwaldsen's gewaltige Produktion umfasst, verfolgt er dieses eine Problem und entwickelt aus der Psychologie der Kunstwerke die Psychologie ihres Künstlers, das Bild des ohne Nüchternheit verständigen und maßvollen, des friedliebenden, politisch geradezu indifferenten, des leidenschaftslosen, aber dafür mit einer gesunden und kräftigen Intelligenz begabten Nordländers, der in dem Zufluchtsort so vieler Friedensfreunde, dem Rom der wildbewegten Napoleonischen Epoche, solche Eigenart ruhig reifen lassen konnte. Das Heroische fesselt ihn in seiner ersten römischen Zeit, aber schon damals stellt er die Heroen nicht in ihren Kämpfen, sondern in ihrem Triumph, im ruhigen Genießen ihres Sieges dar. Den größten Kriegshelden seiner Zeit verherrlicht er nach antiker Weise, indem er ein hohes Vorbild, das der Gegenwart so fern wie ein mythisches Ereignis stand, den Triumph Alexander's darstellt, und die typische Gestaltung antiker Idealbilder blickt selbst durch die sparsam individualisirende Charakteristik seiner zahlreichen und den verschiedensten Lebenskreisen angehörenden Porträtstatuen hindurch.

Eigene Neigung und das Verlangen der Kunstverständigen seiner Zeit führten einen solchen Meister not-

wendig dazu, die Antike nicht nur von ihrer formalen Seite zu studiren, sondern ihren Gegenständen Interesse, ihren Idealen Respekt zu zollen, und mit Recht sagt Lange, z. B., dass Thorwaldsen's Hebe die Würde des antiken Olymp wiederherstellte. Immer sind es die ernsteren, geistigeren Gestalten, die er mit Vorliebe aufsucht, und es ist nur ein anderer Ausdruck derselben Grundstimmung, dass dieser „auffallend wenig erotische“ Künstler so oft und einzig Eros selbst, diese feine Vergeistigung der Liebe, darstellte und als Triumphator verherrlichte. Götter einer entschwundenen Welt glaubhaft darzustellen, befähigte ihn eben diese Anlage für das Geistige; nur gab er ihnen natürlich seine persönliche Deutung und erfand z. B., wie Lange fein bemerkt, den fast formelhaft gewordenen Zug, dass diese seine Götter, in die Betrachtung ihrer eigenen Attribute versunken, ganz wie seine Menschen denkend und träumend dastehen. Für eine solche Begabung war die Grenzlinie zwischen Heidentum und Christentum leicht zu überspringen, umso leichter, wenn der Künstler auch in diesem Gebiete an das Persönliche im Idealen, das Göttliche, sich hielt. So ist Thorwaldsen's berühmter Christus von seinen Götterbildern prinzipiell gar nicht so sehr verschieden und dennoch ein hohes Heilandsideal, dank der wunderbar einfachen, aber sprechenden Geberde, die eine glückliche Eingebung den ernstlich in den Christusgedanken vertieften Künstler lehrte.

Das Verhältnis der Form zum Stoff, das hiermit berührt ist, erörtert Lange besonders interessant an dem in Thorwaldsen's Kunst fast isolirt stehenden Argostöter, dessen allmähliche Entstehung aus dem in lässiger Haltung ausruhenden Jüngling auf Grund der Überlieferung und der hier sehr förderlichen Handzeichnungen nachgewiesen wird. Eine ähnliche Specialstudie widmet er der in Thorwaldsen's Reliefs als stehende Formel wiederkehrenden Figur eines zurückgelehnt Sitzenden, die den besten Beweis für die Richtigkeit von David's Behauptung liefere, dass „die Anordnung der Linien dem Künstler mehr am Herzen liege als der Ausdruck selber“, und mit diesen an feinen Beobachtungen reichen Studien leitet er über zu der eigentlich formalen Analyse der Thorwaldsen'schen Kunst, als deren Grundzug er das Gleichgewicht hinstellt. Hier erhebt sich von neuem die Frage nach seinen Vorbildern, vor allem nach seinem Verhältnis zur Antike und zu dem seiner Natur diametral entgegengesetzten Michelangelo. Der Freund und Kenner der Antike — und etwas davon muss ja in jedem stecken, der sich für Thorwaldsen interessirt — wird diese Seiten mit besonderem Genuss lesen, weil sie manche selbst dem Laien sich aufdrängenden Vergleiche mit sorgsam abwägender Kritik durchführen. Schade, dass der Verfasser sich hier nicht noch ausführlicher äußert und neben Werken, die sicher keinen Einfluss auf Thorwaldsen übten, nicht bestimmter jene Kategorieen von Antiken bezeichnet, die ihn am meisten anziehen mussten. Er würde dann die eigentlichen Verwandten Thorwaldsenscher Gestalten in Werken vom Schlage des Eros von Centocelle und des sog. Adonis des Gabinetto delle maschere, also in Werken gefunden haben, die zu dem kühlen Formalismus, zu dem Streben nach Gleichgewicht, das Polyklet gelehrt hatte, die rechte Dosis attischen Liebreizes und attischen Sentiments hinzu mischten, was selbst der Grundstimmung des Archaisirens, die Thorwaldsen mit besserem Erfolg, als man erwarten sollte, in seiner Statue der „Hoffnung“ anschlug, gar nicht so fern lag. Als Verwandten der besten antiken Kunst schildert Lange seinen Künstler endlich auch in seinem gleichmäßigen Interesse für das Ganze der menschlichen Gestalt, das ihm nicht erlaubt, dem einzelnen Körperteil, selbst dem Kopfe, eine überwiegende Bedeutung zu geben oder tiefer in den Organismus der Einzelform einzudringen, was nicht ausschließt, dass er auch ein großer Porträtbildner, freilich von „milder und artiger Charakteristik des Individuellen“ war.

Diese Andeutungen müssen genügen, um einen Begriff davon zu geben, welche Fülle von anregenden Beobachtungen dieses Buch dem Leser darbietet. Wer, glücklicher als der Referent, in der Lage ist, auf das Original zurückzugehen, wird zweifellos größeren Genuss davon haben; denn die Übersetzung ist mit recht störenden Mängeln behaftet, vor allem mit dem schlimmsten, dass sie nicht deutsch klingt, so dass man vermuten möchte, die Übersetzerin sei eine Deutsche, die schon lange Jahre im Ausland lebt. Aber auch ganz grobe Schnitzer sind reichlich vertreten; regelmäßig ist von „Figurstil“ die Rede, ein „Wahlplatz“ thut sich S. 12 auf, S. 58 lernt man die wunderbare Form „am thorwaldsensten“ kennen, und geradezu peinigend wirkt ein immer wiederkehrender Fehler, der selbst einem deutschen Zeitungsschreiber so oft noch nicht begegnet: die Gruppe von dem Frieden, die Statue von Christus, von der Hoffnung, das Relief von den Jahreszeiten.

Die Übersetzerin muss man auch für das schöne Bild verantwortlich machen, dass die französische Kunst Thorwaldsen's Groß*vater* gewesen sei (S. 109), wie endlich auch ein fast unglaublicher sachlicher Fehler, die „Schwertwunde“ Christi, auf ihr Kerbholz kommt. Der Verfasser aber darf es sich zum Lobe anrechnen, dass die Übersetzung nicht im stande ist, dem Leser die Freude an dem schönen und bedeutenden Buche zu verderben.

B. SAUER.

Die Königin Luise, in 50 Bildern für Jung und Alt von *C. Röchling, R. Knötel* und *W. Friedrich.* Volksausgabe. Verlag von Paul Kittel, Berlin. Kart. 3 M.

Das Buch vom alten Fritz, das die Verlagsbuchhandlung im vorigen Jahre veröffentlicht hat, erzielte einen großen und vollauf verdienten Erfolg. So populär der Gegenstand ist, so war es auch die Art der Behandlung. Ein Seitenstück jenes Werkes der Königin Luise zu widmen, lag nahe, und die Ausführung hat denn auch nicht auf sich warten lassen. Um die anmutige, heldenmütige Dulderin im Bilde

recht darzustellen, ist zu den Schilderern der Paladine des großen Friedrich noch Prof. Wold-Friedrich hinzugetreten, dessen Feinfühligkeit der Ausführung sehr zu gute gekommen ist. Das Buch schildert in 50 farbigen Bildern in jenem einfach-klaren Stil gewisser volkstümlicher englischer Bilderbücher das Leben und Leiden der unvergesslichen preußischen Königin. Das Buch gehört zu den besten Bilderbüchern, die je erdacht und ausgeführt worden sind.

NEKROLOGE.

Am 9. November starb in *Breslau* der Architektur- und Landschaftsmaler *Adalbert Wölfl*. Am 9. Mai 1827 in Frankenstein i. Schl. geboren, hatte er anfangs Theologie studirt, wandte sich aber mit 23 Jahren ganz der Kunst zu. Ursprünglich Porträtmaler und Schüler des Breslauer Professors *Ernst Resch*, erkor er sich nach Studienreisen in Deutschland, Österreich, Ober-Italien ausschließlich die Architekturmalerei als Schaffensgebiet. Vornehmlich waren es die altehrwürdigen kirchlichen Bauwerke Breslau's, die Magdalenen-, Barbarakirche u. s. w., oder malerisch interessante Winkel der Stadt, die ihn zu einer peinlich genauen, aber auch liebevoll vertieften Wiedergabe reizten und die er durch geschickt gewählte Staffagen anziehend zu beleben wusste. Da besonders die letzteren vielfach den Anforderungen der Neuzeit haben weichen müssen, so bieten viele seiner Arbeiten nicht nur ein kunst-, sondern auch ein kulturgeschichtliches Interesse, freilich von lokaler Bedeutung. Viele seiner Werke befinden sich in schlesischem Privatbesitz, die Gemäldesammlung des Schlesischen Museums der bildenden Künste weist nicht weniger als acht „Wölfl's“ auf, die größtenteils aus den sechziger Jahren stammen. Mehrfache Ansichten des allbekannten Rathauses und das Bild der Elisabetkirche haben durch Buntdruck eine weite Verbreitung gefunden. Mit Glücksgütern nicht gesegnet, hatte sich der kleine Mann, der mit seinem weißen Bart wie ein Malermodell selbst aussah, von der Welt zurückgezogen, und einsam und verlassen ist er gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dem Bildhauer Prof. *W. von Rümann* in München ist der Maximilians-Orden für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Muncácsy's „Ecce homo“. Von der Budapester Millenniums-Ausstellung kommend, ist dieses vielgenannte neueste und letzte Bild aus dem „Christus-Cyklus“ jetzt im französischen Saale des Wiener Künstlerhauses ausgestellt. Leider gehört es zu den Enttäuschungen und fällt gegen frühere Werke entschieden ab. Die Gestalt Christi — gegen die sich viel Widerspruch erhoben — darf man wohl als eine individuell aufgefasste gelten lassen; die Auffassung ist berechtigt und durch die eben vorhergegangene Handlung genügend erklärt. Jesus ist der Geißelung unterworfen worden. Seine ganze Erscheinung drückt die tiefste Erschütterung aus. Sein irdischer Leib hat unerhörte Schmach erduldet und bebt noch unter der Nachwirkung der wütenden Streiche. Seine Augen glühen wie im Fieber. Aber trotzdem er uns menschlich leidend nahegebracht ist, verliert er nichts von dem höheren geistigen Wesen des Heilands. Mit merkwürdiger, übernatürlicher Klarheit strahlt sein Auge, den Blick über die unten tobende Menge hinweg ins Weite gerichtet, — in diesem Augenblick fühlt er keinen Schmerz mehr, sieht er nichts mehr mit dem leiblichen, nur mit dem inneren geistigen Auge. Den gebrechlichen Leib trägt und beseelt nur noch das zweite Ich. In diesem Zustande der ekstatischen Verklärung sind Tausende von christlichen Märtyrern in der römischen Arena, sind sogenannte Hexen im Mittelalter, sind Reformatoren wie John Wickleff und Johannes Huss über die Schauer des Todes hinweggetragen worden und mit jener Ruhe gestorben, von der die alten Chronisten berichten. Das, glauben wir, hat dem Künstler vorgeschwebt und in diesem Sinne vermochte uns auch sein Christus zu überzeugen, welcher etwas von jener suggestiven inneren Wahrheit enthält, wie sie, nur noch weit herber, von den Deutschen des 16. Jahrhunderts gemalt wurde. Mit diesem Vergleich soll der Selbständigkeit des Bildes nichts benommen werden; aber es ist damit auch das Beste hervorgehoben, was es zu bieten vermag. Die ganze linke Hälfte der kolossalen Leinwand mit den vielen Figuren wirkt zerrissen, oberflächlich und besonders auch koloristisch unerfreulich und stumpf. Eine Überhäufung von Einzelheiten, eine Unzahl theatralischer Geberden ohne Empfindung, statt Leidenschaft Verzerrung. Die ganze Scene wirkt wie eine Bühnenprobe, wobei die ungedrillten Statisten nach Leibeskräften agiren, jeder auf den Wink des Regisseurs in das Geschrei mit einstimmt, ohne aber etwas dabei zu fühlen. Was ein Gemälde zum Kunstwerk erhebt: breite Wirkung und Zusammenhang der Teile, vermisst man. Dass in einzelnen Köpfen — besonders in den versteckten, aus dem Halbdunkel im Hintergrund hervortauchenden — sich die Meisterhand verrät, welche „Christus vor Pilatus“ gemalt, bedarf wohl kaum betont zu werden. Einige sind verblüffend wahr, malerisch und charakteristisch; aber solche Einzelheiten retten das Ganze nicht, weil eben — kein Ganzes da ist. Man muss es doppelt beklagen, dass der Künstler es nicht zu hindern vermochte, dass unberufene Federn gerade für dieses Werk eine übertriebene Reklame machen. Ein im saubersten Küchendeutsch geschriebenes Pamphlet, voll geschmackloser Panegyrik, mit der Beschreibung des Gemäldes etc., ist eines ernsten Werkes nicht würdig. Die aufgelegten „Fremdenbücher“ dürften auch besser fortgelassen sein. — Als besten „Willkomm“ zu des Künstlers Rückkehr von Paris möchten aufrichtige Freunde wohl der Hoffnung Ausdruck geben, dass es ihm im eigenen Vaterlande vergönnt sein möge, Werke zu schaffen, die sich dem Besten, was er in früheren Jahren geleistet hat, an die Seite zu stellen vermögen. Denn unvergessen sind sein „Milton“ und die „Armesünderzelle“.

hm.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *Der Gesamtvorstand der Münchener Künstlergenossenschaft* hat seine Entlassung eingereicht. Der Grund dazu war nach einem Bericht der „Frankfurter Zeitung“ ein von der Generalversammlung am 4. Dezember gegen den Willen des Vorstandes gefasster Beschluss, wonach für die nächstjährige internationale Kunstausstellung die frühere Art der Jurywahl wieder eingeführt werden soll. Nach dieser Art wären sämtliche Mitglieder wahlberechtigt, und die Wahl wäre schriftlich zu vollziehen. Bei den Jahresausstellungen hatten dagegen seit einigen Jahren nur die Aussteller der letzten drei Jahre das Recht, sich an der Jurywahl zu beteiligen, die nur in einer besonderen Wahlversammlung erfolgen durfte. Die Vorstandschaft sieht in dem Rückgriff auf die alten Zustände eine Gefährdung der künstlerischen Gestaltung der Ausstellung.

*** *Der Verein Berliner Künstler* hat beschlossen, bei Veranstaltung der Großen Berliner Kunst-Ausstellungen in Zukunft die auswärtigen Künstler der Berliner Jury zu unterstellen, während ihnen bisher das Recht zugestanden war, in ihrem Heimatsorte oder -Lande sich eine eigene Jury zu wählen, deren Auswahl an Kunstwerken die Berliner Ausstellungskommission einspruchslos aufnehmen musste. Die Anregung zu dieser nach den Erfahrungen der letzten Ausstellung sehr berechtigten Neuerung ist von München ausgegangen, dessen Künstlerschaft kürzlich einen ähnlichen Beschluss gefasst hat. In München werden von nun an nur noch die Münchener Secessionisten, die nur unter dieser Bedingung in eine Vereinigung ihrer Ausstellung mit derjenigen der Künstlergenossenschaft eingewilligt, ihre eigene Jury haben. Im übrigen sollen nur vereinzelte Ausnahmen mit ganz hervorragenden fremden Meistern gemacht werden, die dann eine besondere Einladung erhalten sollen. Die Ausstellungs-Kommission für die Berliner Ausstellung 1897 besteht aus folgenden Künstlern: Von der Akademie gewählt sind die Maler Prof. Max Koner, Hans Herrmann und Georg Koch, die Bildhauer Prof. Herter und Prof Max Baumbach und der Kupferstecher Prof. Eilers, denen als Stellvertreter die Maler Prof. Jul. Jacob und Prof. Otto von Kameke, die Bildhauer Prof. Calandrelli und der Baumeister Seeling beigegeben sind. Der Künstlerverein wählte die Maler Prof. Ernst Körner, Hans Looschen und Willy Döring, die Bildhauer Prof. Dr. Ferd. Hartzer und Joseph Uphues und den Architekten Hoffacker als Mitglieder, sowie die Maler Prof. Hans Fechner, Ernst Hausmann und Schmidt-Michelsen und den Bildhauer Max Unger als Stellvertreter.

*** *Die griechische archäologische Gesellschaft in Athen* hat mit Rücksicht auf den sich immer mehr ausdehnenden Kreis ihrer Arbeiten ihre Organisation in den letzten Jahren mehrfach geändert. Durch eine neue Änderung ihres Statuts ist es dem Kronprinzen von Griechenland ermöglicht worden, als dauernder Vorsitzender an die Spitze der Gesellschaft zu treten und so seinem Interesse für die Förderung der archäologischen Untersuchungen Ausdruck zu geben. Eine andere Änderung sichert im Vorstande neben dem erfreulicherweise lebhaft beteiligten Elemente der Dilettanten den Archäologen von Fach den gebührenden Einfluss, indem in Zukunft der Gesamt-Vorstand vier solcher kooptiren wird. Bei der zum Zwecke dieser Neuerung vor kurzem erfolgten Wahl wurde der deutsche Generalkonsul Geheimrat Dr. Lüders fast einstimmig in den Vorstand gewählt, ein erfreuliches Zeichen der Anerkennung, die man von seiten des Vereins dem deutschen Elemente zollt. Geheimrat Lüders, von Hause aus Archäologe und kurze Zeit Leiter des Deutschen Archäologischen Instituts zu Athen, hat später die Erziehung des griechischen Kronprinzen geleitet, bis er dann als Konsul wieder in den Dienst Deutschlands zurücktrat. Kürzlich hat die Gesellschaft auf Anregung des Kronprinzen beschlossen, den Löwen von Chäronea wieder herzustellen und an seinem alten Platze auf dem Schlachtfelde wieder aufzurichten.

* Die *Photographische Gesellschaft in Berlin*, deren Werk über die Gemälde-Galerie der Ermitage kürzlich vollendet wurde, hat eben eine neue große Publikation in Angriff genommen, in welcher die Schätze des Museo del Prado zu Madrid dem Publikum in musterhaft ausgeführten Photogravüren zur Anschauung gebracht werden sollen. Es werden im Ganzen 110 Blätter (in der Kartongröße von 50×70 cm) in 10 Lieferungen erscheinen. Der letzten Lieferung wird eine reich ausgestattete Mappe und ein Text aus berufener Feder beigegeben werden. Selbstverständlich werden alle Hauptwerke der Galerie von Velazquez, Murillo, Raffael, Tizian, Rubens, Dürer u. s. w. in der Publikation enthalten sein. Die erste Lieferung soll im Januar 1897 ausgegeben werden. Der Preis beträgt pro Lieferung 125 M.

KUNSTHISTORISCHES.

v. G. *Archäologisches aus Italien.* Die „Nuova Antologia“ bringt eine Studie des Mitgliedes der Akademie dei Lincei, der Gräfin Caetani-Lovatelli, über die Villa mit ihren Gartenanlagen, den Familiengräbern und dem in Renaissancezeiten „Egeria-Grotte“ getauften Nymphäum des 177 n. Chr. in Rom verstorbenen griechischen Rhetors Herodes Atticus. Die topographische Untersuchung erweitert sich zu einem Lebensbilde dieses bedeutenden Zeitgenossen Hadrian's. — Der Florentiner Archäologe Prof. Gattesco Gatteschi hat eine Rekonstruktion des römischen Forums mit seinen Umgebungen im 3. Jahrhundert n. Chr. veröffentlicht. Der Beschauer ist auf dem Turm des heutigen Klosters Francesca Romana resp. auf der Spitze des antiken Venustempels gedacht, und die Rekonstruktion umfasst also den Tempel des Jupiter Optimus Maximus, die kapitolinische Burg, das Tabularium, die vier Kaiserforen des Nerva, Trajan, Cäsar und Vespasian, die Basilika Ulpiana, die Tempel der Vesta und des Divus Augustus, das Marcellus-Theater. — Aus Syrakus wird die Auffindung von in den Fels gehauenen Gräbern aus constantinischer Zeit und zwar in der Gegend der „Grotticelle“ gemeldet. Die in Marmorsarkophagen mit Reliefs teilweise gut erhaltenen Leichname scheinen einer bevorzugten Klasse der Bevölkerung angehört zu haben, da die Syrakusaner ebensowenig wie sonst die Sikuler ihre Toten außerhalb der Katakomben bestattet haben und die alte Nekropolis von den „Grotticelle“ weit entfernt ist. Die Nachgrabungen, die fortgesetzt werden, stehen unter Leitung des Direktors des Museo Nazionale, Giuseppe Orsi.

VERMISCHTES.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* An der Hochschule für die bildenden Künste ist eine Vorbereitungs-Malklasse eingerichet worden, mit deren Leitung der Genremaler *Maximilian Schäfer* beauftragt worden ist. — Das Stipendium der Dr. Adolf Menzel-Stiftung ist dem Maler *Philipp Panzer* aus Lyck in Ostpreußen verliehen worden.

*** *Nach einem offiziellen Bericht über die diesjährigen Erwerbungen des Louvre-Museums* sind folgende Summen ausgegeben worden: 75000 Frcs. für ein Gemälde von Lawrence, 150000 Frcs. für ein Gemälde von Perugino, 25000 Frcs. für eine mittelalterliche Elfenbeingruppe, 50000 Frcs. für eine bemalte Holzgruppe der Renaissancezeit, 25000 Frcs. für einen antiken Bronzekopf, 25000 Frcs. für einen Satz antiker goldener Schmucksachen aus Boscoreale und 200000 Frcs. für die goldene Tiara des Saitaphernes, zusammen 550000 Frcs.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. 1896. Nr. 5.
Aus der Plakettensammlung des germanischen Nationalmuseums. II. Von Dr. F. Fuhse. — Das Nürnberger Münz-Kabinett des Frh. Joh. Christ Sigm. von Kress. — Friesische Hauser auf den Halligen. Von Dr. Eugen Traeger.

Die Kunst für Alle. 1896 97. Heft 6.
Viktor Müller. Zur 25. Wiederkehr seines Todestages. Von H. E. v. Berlepsch. — Etwas über moderne Wertschätzung mittelalterlicher Kunst. Von P. Hann.

Gazette des Beaux-Arts. Dezember 1896. Nr. 474.
François-Joseph Heim. Von Paul Lafond. — La Galerie Layard. Von Gustav Frizzoni. — Un sculpteur de grand siècle: Pierre Granier. Von Pascal — Le triptyque attribué à Juste d'Allemagne au musée du Louvre. Von Mary Logan. — Lettre d'Italie: l'exposition d'art religieux, à Orvieto. Von André Pératé. L'anneau du Niebelung, à Bayreuth, en 1896 (dernier article). Von Georges Servières.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58. — Yorkstraße 20

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 9. 24. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE RADIRUNGEN REMBRANDT'S.

Die Radirungen Rembrandt's sind der Gegenstand immer erneuter Untersuchung. Der Sammler wie der Historiker haben gleich lebhaftes Interesse daran, aus der Zahl der auf Rembrandt's Namen gehenden Blätter die echten festzustellen und ihre Entwicklungsgeschichte, wie sie in den erhaltenen „Zuständen" sich nachweisen lässt, zu fixiren.

Diesem Bedürfnisse ist durch die bekannte Litteratur, zuletzt noch in höchst praktischer Form durch Rovinski's großes Werk Rechnung getragen. Es fehlte aber an einem kleinen Handbuche, das die wichtigsten Ergebnisse der bisherigen Forschung einer erneuten Kritik unterzieht und in knapper Form so zusammenstellt, dass man sie bei jeder Gelegenheit, bei Auktionen und in Sammlungen zur schnellen Orientirung zur Hand haben kann. Diesem Bedürfnis kommt das kürzlich erschienene kleine Werk von W. v. Seidlitz entgegen,[1]) was ihm weitgehende Verbreitung sichern wird, obwohl es nicht zu den „populären" Büchern gehört, vielmehr für Fachleute bestimmt erscheint. Wertvoll ist es vor allem durch seine Zuverlässigkeit. Die Radirungen sind nach Bartsch geordnet. Eine chronologische Reihenfolge würde ja in vieler Hinsicht wünschenswerter sein. Für den praktischen Gebrauch aber wird, so lange doch die Mehrzahl der Sammler ihren Besitz nach Bartsch aufstellen, der Anschluss an die Bartsch-Numerirung schon deshalb der einzig praktische bleiben, weil volle Übereinstimmung über die Chronologie des Rembrandt-Werkes in absehbarer Zeit ebenso unwahrscheinlich ist, wie Einstimmigkeit bezüglich der Echtheit.

Überdies sind die Nummern von Wilson, Blanc, Middleton und Dutuit in Klammern beigefügt und eine sehr praktisch angelegte Tabelle am Schlusse ermöglicht leichte Auffindung dieser Nummern auf Grund der Bartsch-Nummer.

Eine Hauptschwierigkeit für den Verfasser ergab sich aus der Notwendigkeit, jeder Nummer eine ganz knappe Beschreibung der Plattenzustände beizufügen. Mit großer Sorgfalt sind die Etatverschiedenheiten der Rembrandtlitteratur kritisch gesichtet. Besonders wird der oft nur auf Druckzufälligkeiten basirten Schaffung neuer Etats entgegen getreten.

Bemerkt sei zu B. 209 (Omval), dass der von Rovinski als I. Zustand beschriebene Abdruck der Sammlung Artaria offenbar auf Fälschung beruht. Ferner zu B. 20, dass der von Seidlitz abgeleugnete, von Blanc beschriebene II. Zustand in Berlin im zweiten der dort aufgelegten drei Blätter deutlich erkennbar ist. Es besteht in einigen kleineren Stichelarbeiten, einem kleinen schrägen Strich (Stichelglitscher) unter dem linken Auge und Arbeiten an der unteren Kinnpartie. Das von Rovinski als I. Zustand erwähnte Berliner Exemplar ist in der That nur ein ausgedruckter I. Etat.

Neben der kritischen Sichtung der Zustände war es notwendig, dieselben möglichst knapp mit wenigen Worten zu charakterisiren. Letztere sind naturgemäß nicht überall zureichend, aber eine Nachprüfung ergiebt, dass in der Mehrzahl der Fälle dem mit Rembrandt Vertrauten genügende Winke gegeben sind, um Etats auch ohne Zuhilfenahme von Rovinski etc. konstatiren zu können. Dieser Teil der Aufgabe ist vom Verfasser mit großer Geduld und sorgsamster Überlegung glücklich gelöst.

Ebenso geschickt und sorgsam verfuhr v. Seidlitz bei der Aufnahme derjenigen Bemerkungen, welche dem Benutzer auf Reisen und bei Studien unentbehrlich sein

1) *W. v. Seidlitz*, Kritisches Verzeichnis der Radirungen Rembrandt's. Leipzig, E. A. Seemann. 1895. 4⁰.

müssen Signatur und Datirung wird selbstverständlich angeführt, wo nötig auch kritisirt. Die Auktionspreise der Versteigerungen Buccleugh und Verstolk (gelegentlich auch Holford) sind angegeben und liefern, trotz der beständigen Schwankungen, immerhin einen erwünschten Anhalt.

Die Hauptsache bleibt aber die jeder Nummer angefügte Kritik, welche Technik, Entstehungsgeschichte, Frage der Echtheit des ganzen Blattes wie der einzelnen Etats, etwaige Kopieen und Überarbeitungen späterer Zeit umfasst.

Bezüglich der Echtheit nimmt v. Seidlitz einen sehr vorsichtigen und abwartenden Standpunkt ein. Zwischen Bartsch (375 Nummern) und Middleton (329 Nummern) einerseits, Legros (79 Nummern) andererseits hält er den Mittelweg. Er scheidet 79 Bartsch-Nummern, 'abgesehen von den Schülerarbeiten von 1631 und von den Blättern, wie B. 77, 119, die er selbst als in wesentlichen Teilen von Schülern gefertigt ansieht, als unecht oder zweifelhaft aus. Von ihnen dürfte wohl kaum eine als Rembrandt-Original von der späteren Forschung zurückverlangt werden. Sie scheinen mir das Minimum desjenigen zu bedeuten, was zurückgewiesen werden muss. Unbedenklich hätte Seidlitz auch B. 119, das ihm doch selbst sehr bedenklich, auf den Index setzen dürfen. Es ist doch eine sehr mäßige Schülerarbeit. Aus der Masse, welche besitzgierige Sammler unter Rembrandt's Namen vereinigten, muss eben durch langsame Einigung der Forscher ein ganz wesentlicher Bruchteil ausgeschieden werden.

Viel zaghafter, als in der Abweisung unechter Werke, geht Seidlitz in der Konstatirung fremder Hände in Rembrandt's Blättern vor. Ich glaube, dass sich die matte, unsichere Technik der Schüler und Gehilfen, ihre schwächliche Stichelei, in viel größerem Umfange nachweisen lässt.

Für die Ausscheidung dieser helfenden Hände ist vielmehr die Art der Linienführung, als etwaige Verzeichnung maßgebend. Rembrandt's Originalarbeiten zeigen keine toten, ausdruckslosen Striche, keine farblosen Linien und Flächen, keine unverstandenen Bewegungen. Sehr oft dagegen Verzeichnungen, besonders in der späteren Skizzirmethode, die immer mehr in möglichst großen, eckigen Linien die Hauptformen hinzeichnet. Bezeichnend ist für seine Art z. B. der Tod Mariä (B. 99). Während die Gestalten der um das Sterbebett Versammelten sorgfältig aufgezeichnet sind, wurden Engel und Wolken nur in ganz rohen, flüchtigen Formen von ihm auf der Platte entworfen und doch mit fabelhafter Sicherheit eine großartige Tonwirkung und wunderbare Luftwirkung erzielt. Formaler Liebreiz ist ihm eben fremd. Er gleicht einem geistreichen Manne, der die tiefsten Gedanken oft nur stotternd, in flüchtig hingeworfenen Bemerkungen vorträgt. Übrigens sind auf diesem Blatte gerade im rechten unteren Teile jene schülerhaften Schattirungen und Überarbeitungen deutlich erkennbar.

Für den Streit um die Echtheit ist erschwerend, dass offenbar neben Übungsarbeiten stümperhafter Anfänger auch die Werke talentvoller Mitarbeiter, wie Koninck, Vliet, Bol, in das Rembrandtoeuvre übergegangen sind, resp. mit Rembrandt's Signatur versehen zum Verkaufe ausgingen.

Öfter, als man gemeinhin annimmt, scheint Rembrandt nur flüchtig den Entwurf auf die Platte radirt und vorgeätzt zu haben, die weitere Ausführung den Schülern überlassend. Besonders häufig sind offenbar größere Schattenpartieen in sonst vortrefflich gearbeiteten Blättern zur Bearbeitung den Gehilfen überwiesen worden, weil dem Meister diese Arbeit zu zeitraubend war. Zum Schluss scheint er nicht selten mit dem Stichel energische Retouchen hinein gearbeitet zu haben. Modernen Künstlern muss eine solche Gleichgültigkeit in der Ausgestaltung der Arbeit höchst befremdlich erscheinen. Für Rembrandt ist doch offenbar das geschäftliche Interesse viel maßgebender gewesen. Wie aus dem I. Etat von B. 77 hervorgeht, scheut er sich ja nicht, Schülerarbeiten, an denen höchstens der Entwurf, aber sicher nichts von der Ausführung ihm gehört, mit seinem Namen voll zu bezeichnen.

Typisch für den Grad der Arbeit, bis zu welchem Rembrandt meist selbst die Blätter zu fördern pflegte, ist wohl B. 65, das Seidlitz als „unvollendet“ bezeichnet, ebenso B. 72, B. 82, 86, 87, 88, 89 im I. Zustand. Bezeichnend für die Mitwirkung der Schüler selbst bei früheren, noch sehr weit von Rembrandt selbst beförderten Blättern ist B. 90, wo bereits im I. Zustande größere Schattenpartieen, z. B. das Terrain links an der Treppe, die Treppe selbst, die Fensterlaibung u. a. von Gehilfen ausgeführt wurden. (Ebenso natürlich der Hund u. a. im Vordergrund.)

Den Umfang dieser Gehilfenarbeit würde man bei jedem einzelnen Blatte nochmals festzustellen haben. Selbst viele der jetzt als erster Zustand bezeichneten Blätter sind ja offenbar späterer Zustand und verdanken nur dem zufälligen Untergang ihrer Vorläufer den Ruhm als I. Etat. Als Beispiel sei hier B. 28 erwähnt, wo sichtlich das Genital der Eva ein nachträglicher Zusatz ist.

Schließlich seien hier noch einige gelegentliche Bemerkungen hinzugefügt. Denselben weitere Ausdehnung zu geben, verbietet der Raum.

Bei B. 286 lese ich auf einem Abdrucke des Berliner Kabinetts nicht geretuc, wie Seidlitz notirt, sondern geretuch (vgl. B. 287, 288).

Zu B. 28 (Adam und Eva) würde ich vorschlagen, im letzten Absatz die seltsame Vermutung, dass hier eine Parodie beabsichtigt sei, ganz außer acht zu lassen. Übrigens wollte wohl Rembrandt auch nicht, wie Seidlitz annimmt, das erste Menschenpaar im „halbtierischen“ Zustande schildern, sondern hat einfach ohne jede Tendenz

seine Modelle kopirt. Von B. 204 ist höchstens das liegende Weib von Rembrandt (?), dagegen der glatt mit der Kontur des Weibes abschneidende Faun und die Schattirung der linken Blatthälfte späterer Zusatz. B. 205 hat wohl gar nichts mit Rembrandt zu thun, ist höchstens Schülerarbeit nach Vorlage. Der Titel „Negerin“ ist unrichtig. Das Blatt ist nur ungeschickt schattirt und dadurch zu dunkel im Fleisch.

Wie viel auch an diesem wichtigsten und schwierigsten Teile der Arbeit noch durch die Forschung zu ergänzen und richtig zu stellen ist, so hat Seidlitz doch den Ruhm, eine solide Basis für die Weiterführung dieser Arbeiten gegeben zu haben.

Eine Reihe kleinerer Exkurse und Beilagen begleiten die Hauptarbeit, ergänzen sie in dankenswerter Weise und erleichtern die Benutzung.

Zunächst wird Middleton's Bibliographie fortgeführt, dann Rembrandt's Monogramme erörtert, leider ohne Faksimile-Wiedergabe derselben, was doch ohne große Kosten hätte geschehen können und vielfach von Vorteil gewesen wäre.

Ein dritter Exkurs behandelt Rembrandt's Selbstbildnisse, ein vierter giebt Rembrandt's Radirungen in chronologischer Folge, wobei vielfach Irrtümer Middleton's korrigirt werden. Anfechtbar erscheint mir trotz Michel's Zustimmung die Datirung von B. 95, das um 1630 angesetzt wird. Die im Text als unecht verworfenen Blätter werden noch in zweifacher Anordnung aufgezählt, und schließlich eine Konkordanz zwischen Blanc, Dutuit, Wilson und Middleton beigefügt.

Seidlitz selbst ist sich dessen voll bewusst, dass die Kritik des Rembrandtwerkes, die Ausscheidung der unechten wie der überarbeiteten Blätter noch auf lange hinaus die Forschung beschäftigen wird. Was er nach reiflicher und vorsichtiger Erwägung verwirft, das stellt, wie gesagt, das Minimum des zu Beseitigenden dar. Es ist besonders rühmlich anzuerkennen, dass er hierin so Maß gehalten, und die Brauchbarkeit seines Büchleins dadurch gesteigert hat.

Man merkt es dem Buche überall an, dass eine völlig durchgereifte, die Erfahrungen und Forschungen eines Jahrzehnts zusammenfassende Arbeit uns vorliegt. Bereits 1888 niedergeschrieben, 1890 so weit vollendet, dass die wesentlichen Resultate der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft vorgelegt werden konnten, wurde das Buch doch vom Verfasser noch weitere fünf Jahre zurückgehalten, um ihm die reife, abgerundete Form zu geben, in der es jetzt vorliegt. Dass er die reichen Resultate so langer Arbeit so energisch zu komprimiren und zu so bescheidener, handlicher Form zusammenzudrängen vermochte, das möchte ich nochmals besonders rühmend hervorheben. *M. SCHMID.*

BÜCHERSCHAU.

Die spätromanischen Wandmalereien im Hessenhofe zu Schmalkalden von *Dr. O. Gerland.* Mit 7 Doppeltafeln in Lithographie bezw. Lichtdruck. 29 S. Fol. Leipzig, 1896, E. A. Seemann.

Diese schon in Lotzens Kunsttopographie Deutschlands erwähnten Malereien wurden 1893 einer wiederholten Besichtigung unterzogen. Die voreingenommene Meinung verschiedener mit der Lokalgeschichte wohlvertrauter Schmalkaldener Kunstfreunde aber, welche sich auf eine ganz gewaltsam zur Erklärung dieser Bilder herangezogene Notiz in Geisthirt's Historia Schmalkaldica 1886, V. Buch, p. 2 stützt, führte leider zu der gezwungenen Verbindung dieser Gemälde mit der Legende der hl. Elisabeth. (Vergl. Ztschr. f. christl. Kunst 1893, p. 122 ff.)

Gerland hat nun die ganze Frage einer ebenso umfassenden wie gründlichen Untersuchung des Baues, des Hessenhofes und seiner Geschichte, sowie vor allem der Gemälde selbst unterzogen. Die Resultate liegen in der oben bezeichneten Schrift vor. Die Gemälde sind unter bedeutenden Schwierigkeiten mit großer Sorgfalt photographisch aufgenommen und in Lichtdruck reproduzirt. Da aber bei dem schlechten Zustande der Malereien die Deutlichkeit der Bilder zu wünschen übrig ließ, so wurden die Konturen der Malereien auf den Aufnahmen mit Bleistift nachgezogen, das übrige durch Fixage entfernt und danach die Zeichnung lithographisch reproduzirt. Auf Grund dieser sorgfältigen Originalaufnahmen ist für den Leser eine objektive Prüfung möglich.

Gerland's Untersuchung der Malereien kommt im Gegensatz zu der bisherigen zu einer ganz abweichenden, aber ebenso interessanten wie überzeugenden Erklärung. Danach sind die Gemälde Scenen aus dem Epos Iwein Hartmann's von der Aue. Zweifellos ist die Erklärung richtig. Selbst wenn die spärlichen Inschriften, die den Schmalkaldener Kunstfreunden entgangen sind, fehlten, ließen die Bilder eine richtige Erklärung aus sich selbst zu, ganz abgesehen von den stark beschädigten oder zerstörten Bildern. Es sind vorwiegend ritterliche Kämpfe, Aventiuren, dargestellt; der Hauptheld ist sogar mehrfach durch die Inschrift IWAN bezeichnet (vergl. p. 21 und 27). Damit ist der Schlüssel zur Erklärung gegeben. Wir sehen auf Taf. IIa und IIIa den Kampf Iwein's und Askalon's, den tötlich verwundeten Askalon auf seinem Sterbelager (Taf. IIa); Iwein's Gefangenschaft und Verfolgung (Taf. IIa); Lunete rät ihrer Herrin Laudine, Iwein die Hand zu reichen (Taf. IIIa); Lunete führt Iwein vor Laudine (Taf. VIa); Aussöhnung (Taf. VIIa); Iwein reitet auf Aventiure aus (Taf. IVa); Iwein im Kampfe mit dem Drachen (Taf. Va); König Artus schöpft aus dem Zauberbrunnen, um den Besitzer desselben zum Kampfe herbeizurufen (Taf. Va); Iwein wirft den Ritter Keii aus dem Sattel (Taf. Va).

Das Bild vor Iwein's Auszug auf Aventiure (Taf.

IVa) ist wegen des beschädigten Zustandes nicht sicher zu deuten. Die Bezeichnung des Hauptbildes (Taf. Ia) als Hochzeitsmahl ist im Rahmen des ganzen Bildercyklus ganz passend, wenigstens zulässig, da die Personen durch nichts besonders charakterisirt sind, um der ganzen Scene eine andere sichere Deutung zu geben. Die Zeitbestimmung der Bilder nicht vor 1200 und bald nach 1215 trifft im Ganzen das Richtige.

Bei dem profanen Charakter der Bilder kann von einer Kapelle oder kryptaartigen Anlage, für die dieser Raum gedient haben soll, nicht die Rede sein. Dies beweist Gerland noch besonders in der gründlichen Untersuchung der Baugeschichte des Hessenhofes, welche er mit Plänen nach den Originalzeichnungen der Königl. Bauinspektion zu Schmalkalden der Erklärung der Bilder vorausschickt.

Außer der Bereicherung unserer kunstgeschichtlichen Litteratur hat Gerland's Arbeit noch das Verdienst, dem ersten Gesetze archäologischer Kritik und Hermeneutik zu seinem Rechte verholfen zu haben, dass Denkmäler immer zunächst aus sich selbst erklärt und litterarische Quellen nach gründlicher Prüfung erst an zweiter Stelle herangezogen werden sollen. Jenes Verfahren, erst die Urkunden und dann die Denkmäler reden zu lassen, führt zu den leider nicht vereinzelt dastehenden Fällen, wo derartige übereilte Forschungen unter dem scheinbaren Schutze urkundlicher Beglaubigung Eingang in die wissenschaftliche Litteratur finden. —a—

Heinrich Finke, *Carl Müller. Sein Leben und künstlerisches Schaffen.* Köln, Bachem 1896. — 8⁰. 117 S.

Das Andenken Carl Müller's, des 1893 gestorbenen Meisters der neueren katholisch-christlichen Malerei in Düsseldorf, ist bei seinen zahlreichen Bewunderern und Verehrern nicht erblichen; wird es doch durch Werke lebendig erhalten, die allen Anfeindungen seitens moderner Intoleranz zum Trotz eine unvergleichliche Verbreitungsfähigkeit besitzen und das heute seltene Schauspiel geben, das uns einen Künstler als den begehrten Freund und Tröster der Gläubigen aller Nationen, und zwar auch der kunstverständigen, zeigt. Diesem Publikum wird das vorliegende Buch ganz besonders willkommen und erfreulich sein; Fernerstehende mögen aus ihm lernen, dass auch bei einer entschieden stilisirenden Kunstrichtung Künstler und Kunstwerk sich decken können und dass von Unwahrheit und Manier da nicht geredet werden darf, wo der Maler den höchsten Idealismus sich als Gewissenssache abfordert. Von solcher Gesinnung zeugt jede Seite des Finke'schen Buches, das mit großer Wärme und viel Verständnis auf Grund ausgiebigen, zum Teil bisher unbenutzten Materials verfasst ist. Vorzüglich die Abschnitte über die Fresken der S. Apollinariskirche und über die beiden großen Enttäuschungen Müller's, Marseille und Bonn, bringen viel Neues und Interessantes Jedem, der noch der Kunst einer mit Unbilligkeit verrufenen Periode nachgeht. O.

Der geniale Mensch von *Hermann Türck.* Zweite Auflage. Jena und Leipzig. Verlag von Otto Rassmann. 1897. 8⁰.

Nicht leicht ist uns ein Buch in der Form so wenig, im Inhalt so sehr zeitgemäß erschienen, wie dieser „Geniale Mensch" von Hermann Türck. Wir sind nämlich durch die Erziehung der letzten Jahrzehnte, in denen die empirischen Wissenschaften herrschend wurden, so sehr an konkrete Darstellung auch philosophischer Probleme gewöhnt, dass uns die Lektüre rein dialektischer Schriften schwer fällt. Hermann Türck ist so ein dialektischer Autor, der deduktiv vorgeht, die These an die Spitze seiner Rede stellt und sich von der Höhe der abstrakten Begriffe nur ganz allmählich in das freudige und saftige Gebiet der konkreten Thatsachen herablässt. Und da er nicht knapp schreibt, sondern sich häufig wiederholt, so stellt er unsere Geduld ein bischen auf Probe. Aber man thäte ihm Unrecht, wenn man die Geduld verlöre. Ist auch — für den Kenner der philosophischen Ästhetik seit ihrem Begründer Schiller — nicht alles neu, was Türck vorbringt, so ist es doch gut und selbständig gedacht und zur rechten Zeit vorgebracht. Denn es ist hohe Zeit, sich auf den wahren Begriff des Genie's zu besinnen, da so viele einen falschen zu verbreiten suchen. Mit der richtigen Auffassung des Genie's, seines Wesens, seines Wertes, seiner Stellung zu den übrigen Menschen, hängen die höchsten Ideen über die Menschheit und ihre Ideale zusammen. Wenn es so weit gekommen ist, wie bei den Dekadenten, dass man allen Fortschritt des Menschengeschlechtes nur den Leistungen von Kranken zuerkennen will, oder dass man mit Lombroso die Grenze zwischen Genie und Wahnsinn für unerkennbar erklärt, und bei gewissen Leuten alles Verrückte für genial gehalten wird, dann ist es sehr nützlich, jene Lehre vom Genie, welche die großen Männer selbst ausgesprochen haben, wieder hervorzuholen. Und das eben thut Türck, wie gesagt, nicht nach der induktiven Methode moderner Psychologie, die wohl ratsamer gewesen wäre, sondern deduktiv. Er geht von den Definitionen aus, die Goethe und Schopenhauer vom Wesen des Genie's gaben, verbindet beide Erklärungen, ergänzt und stützt sie durch die Ideen Schillers und schreitet dann weiter zu einer Verbindung der Psychologie Schopenhauer's mit den spekulativen Ideen Spinoza's von Gott und der reinen Erkenntnis. Schopenhauer sagte: „Genialität ist nichts anderes, als die vollkommenste Objektivität, das heißt die objektive Richtung des Geistes, entgegengesetzt der subjektiven, auf die eigene Person gehenden." Goethe sagt: „Das Erste und Letzte, was vom Genie gefordert wird, ist Wahrheitsliebe." Jene „Objektivität" und diese „Wahrheitsliebe" verbindet nun Türck in geistreicher Weise und erweitert die Schopenhauer'sche Lehre vom künstlerischen Genie auch auf das philosophische und praktische Genie. Darnach ist das Genie der äußerste Gegensatz des bornirten Menschen, der nicht objektiv sein, nicht aus dem Kreis seiner engen selbstischen Interessen heraustreten kann. Mit dem Begriff der Objektivität ist aber auch der der Selbstlosigkeit, der Güte gegeben; ein Genie kann eo ipso kein schlechter Mensch sein; menschliche Güte liegt nicht in der Herrschsucht, sondern in der Hingabe an das Interesse der Anderen. Sehr hübsch unterstützt Türck seine Lehre durch psychologische Deutung der evangelischen Sittensprüche, der Äußerungen Christi und ebenso Buddha's. Dann korrigirt er auch Schopenhauer. Dieser hat das Wort „Wille" zu allgemein überall dort gebraucht, wo er doch nur Selbstsucht meinte; als er von der „Verneinung des Willens" sprach, konnte er wohl nur Verneinung der Selbstsucht meinen. Der Wille überhaupt, als die primäre Energie des Menschen, lässt sich gar nicht verneinen. Eine willensfreie Erkenntnis oder Anschauung giebt es nicht u. dergl. mehr. Wir können hier nicht die ganze Lehre Türck's, die schließlich in der Metaphysik des Absoluten mündet, nachzeichnend wiederholen. Nur soviel sei

noch hinzugefügt, dass er in drei besonderen Kapiteln die genialen Eigenschaften Hamlets, Fausts, Manfreds hübsch nachweist. Freilich bildet nur im „Hamlet" die Genialität den eigentlichen Kern der Tragödie, während sie im „Faust" und „Manfred" Eigenschaft der Dichter selbst ist, die durch ihre Gestalten sprechen. Das hätte Türck wohl mehr betonen sollen. Übrigens halten wir es für nicht glücklich, dass er den wichtigsten Teil seiner bekannten Schrift über Hamlet in das neue Buch wieder wörtlich aufgenommen hat; die Analyse einiger genialer Menschen aus der Geschichte, nicht aus der Dichtung, wäre hier mehr am Platze gewesen. Auch hätte die Polemik gegen Nietzsche und Lombroso eine Erweiterung verdient. Im Ganzen aber ist Türck's Buch verdienstlich, weil es mit dem Nachweise, dass Genie und Güte wesensverwandt sind und nur selten voneinander getrennt werden können, den Glauben an die Menschheit stärkt, den die Neuerer zu untergraben sich bemühen.

MORITZ NECKER.

Carlsbad. Neunundzwanzig Bilder von *Wilhelm Gause*, in Heliogravüren von *R. Paulussen*. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 1896. gr. Fol.

Ein Prachtwerk vornehmsten Stils, das sich schon auf den ersten Blick in seiner Größe (54:70 cm) und Ausstattung viel versprechend präsentirt. Die lichtgelbe Enveloppe selbst ist ein überaus geschmackvolles Werk deutscher Buchbinderkunst. In der Mitte des Deckels das Bild des hochaufspringenden, weithin leuchtenden, heißen, segensreichen Sprudels; die „Quellnymphe" davor, die an einer langen Stange ein Glas hineinhält, um es zu füllen. Um das Bassin herum in der ordnungsmäßigen Runde die Kurgäste. Eine zierliche und elegante Dame schlürft gerade aus dem typischen Glase den heilsamen Trank; ein kleiner Junge vor ihr schaut staunend zum weiß sprühenden Wasserstrahl empor. Am Rande dieses duftig in Grau und Weiß gezeichneten Bildes winden sich auf rotem Grund prachtvolle gelbe und hellrote Rosen; sie sind von Karlsbad so wenig zu trennen, wie sein Sprudel. So bereitet uns der Deckel in sinnreicher Weise auf den Inhalt der Mappe vor. Wir öffnen sie und wandern mit dem Maler durch den Weltkurort. Zuerst bietet er uns einen Überblick von der Höhe aus über die gesamte Stadt, wie sie zwischen bewaldeten Höhenzügen eingebettet daliegt und den Reichtum an Landschaftsbildern verschiedener Art ahnen lässt. Dann führt er uns in der kurgemäßen Folge der Tageszeiten von einem Brunnen zum anderen. In früher Morgenstunde vom Sprudel und der Sprudel-Kolonnade zum Schlossbrunnen, dann über den Marktplatz zur „alten Wiese", wo alle Kurgäste ihren Morgenkaffee trinken. Im Vorübergehen zeigt er uns denkwürdige Häuser oder Monumente: das Goethe-Haus in den „drei Mohren", das Schiller-Haus im „weißen Schwan", später das Kreuz am neuen Weg, den Hirschensprung, das Denkmal Peter's des Großen; später führt er uns zu Findlaters Tempel, zu den Körner-Eichen im Dallwitzer Park, zum Aberg oder ganz hinaus zu den Hans Heilings-Felsen. Inzwischen aber zeigt er uns die anderen Sehenswürdigkeiten Karlsbads: den Mühlbrunnen und seine Kolonnade, das Café zur „alten Wiese", das Etablissement Pupp, das Kaiserbad von außen und im Vestibül, das Vestibül des Theaters, den städtischen Lawntennisplatz, die Reunion im Kurhaus. Gause's Bilder begnügen sich indess keineswegs mit der Landschaft, der Architektur, dem Stadtprospekt. Der Künstler hat den berühmten Weltkurort, der jährlich in der Sommerszeit Tausende von Menschen aller Nationen vereinigt, in seinem inneren Wesen zu erfassen gestrebt. Gause's Blätter sind zum großen Teil ebenso sehr Sittenbilder als Stadtbilder, und das macht den eigentlichen Wert seines Werkes aus. Fast überall sind die charakteristischen, wie mit einem Momentapparat festgehaltenen Gestalten Karlsbads die Hauptsache. Man sieht es den Blättern sofort an, dass ein denkendes und heiteres Künstlerauge in das internationale Gewühl des Kurlebens schaute und sich desselben mit Geist bemächtigte. So auf den Bildern der Sprudel-Kolonnade oder der alten Wiese, wo es von typischen und originellen Figuren nur so wimmelt. Einzelne Blätter sind sogar nichts anderes als Sittenbilder aus Karlsbad: „Medisance" stellt uns die an einem schwülen sommerlichen Nachmittag in der Runde des Parkes behaglich sitzenden Kurgäste vor, die mit ironischer Heiterkeit einen äußerlich unscheinbaren Vorgang beobachten: ein junger eleganter Offizier begrüßt eine junge Frau, die am Arme eines greisen Gatten herankommt. Ein anderes Blatt: „Rote oder weiße Rosen" stellt uns eine Scene am Stand der Rosenhändlerinnen vor; ein alter Herr, dem man eine erfahrungsreiche Jugend ansieht, sucht feinschmeckerisch nach den schönsten Rosen, welche er offenbar der schönen jungen Dame hinter ihm verehren will. Die fröhliche Stimmung, welche der göttliche Müßiggang in einem Badeorte erzeugt, hat Gause in diesem und auf den anderen Blättern mit viel Feinheit festgehalten, so dass man in der That sagen kann: seine Bilderreihe stellt uns das Karlsbad inwendig und auswendig, wie es sich den Sinnen und dem Geiste präsentirt, vor Augen. Künstlerisch muss man Gause als einen eleganten, flotten und frischen Realisten bezeichnen. Zunächst ist es ihm um die Wahrheit, um die treue Berichterstattung zu thun. Aber er weiß auch in seiner schmiegsamen Gewandtheit jeder Situation und jedem Vorwurf die specifisch malerische Seite abzugewinnen, und die Menge der dabei gewonnenen Motive ist sehr beachtenswert. Sein Bild der sagenhaften, hoch in die Wolken ragenden Hans Heiling-Felsen im silbernen Mondenscheine, der sich im sanft dahinfließenden Bache zu unseren Füßen spiegelt, ist voll von romantischer Stimmung; man begreift davor wirklich, wieso es kam, dass sich an jene Felsen die Sage vom versteinerten Hochzeitszuge knüpfte. Ebenso recht eigentlich malerisch schön sind die Bilder von Findlaters Tempel und den Körner-Eichen. Natürlich sind nicht alle Blätter gleichwertig, am wenigsten konnte uns das Blatt „Reunion im Kursaal" gefallen, dessen Figuren im Vordergrund so massiv und konventionell gegen die feine Skizze des Tanzgewühls im Hintergrund abstechen. Aber wir möchten nur sehr wenige Blätter vermissen und behalten vom ganzen Prachtwerk den Eindruck, dass Karlsbad in Wilhelm Gause den berufensten Maler gefunden hat, der im klaren Spiegel seiner Kunst das Bild des internationalen Weltkurorts treu, heiter und wahr festhielt. Und damit stimmt auch die erfreuliche Thatsache gut zusammen, dass der Karlsbader Stadtmagistrat die in Öl gemalten Originale Gause's angekauft hat. — Die Reproduktion der Bilder durch Paulussen's Heliogravüren verdient alles Lob. *M. N—R.*

NEKROLOGE.

*** *Der Bildhauer Emil Chatrousse*, ein Schüler von Rude, ist in der Nacht vom 14. zum 15. Dezember in Paris im Alter von 66 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Personalien.* Der Bildhauer Prof. *Ludwig Manzel*, der Schöpfer des Monumentalbrunnens für Stettin, ist für die Zeit vom 1. Dezember 1896 bis Ende September 1897 zum

Mitglieder des Senats der Berliner Akademie der Künste gewählt worden. — Der Maler Prof. *Conrad Freyberg* in Berlin hat den roten Adlerorden IV. Klasse mit der Krone erhalten. — Der Münchener „Allg. Ztg.“ war aus Berlin geschrieben worden, dass der Geh. Oberregierungsrat Dr. *M. Jordan* demnächst wieder seine frühere Stellung als vortragender Rat im preußischen Kultusministerium einnehmen würde, nachdem sich sein Gesundheitszustand gebessert hätte. Die „Nordd. Allg. Ztg.“ erklärt dagegen, dass davon im Kultusministerium nichts bekannt sei.

⁂ *Zum Präsidenten der Münchener Künstlergenossenschaft* beabsichtigt derjenige Teil der Mitglieder, deren Abstimmung in der Juryfrage den bisherigen Vorstand veranlasst hat, seine Ämter niederzulegen, *Franz von Lenbach* zu wählen. Er und *Defregger* sind zu Ehrenmitgliedern der Genossenschaft ernannt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

⁂ *Für die Ausstellungskommission der nächstjährigen großen Berliner Kunstausstellung* wurden gewählt: zum ersten Vorsitzenden: Maler Professor *Ernst Koerner*, zum zweiten Vorsitzenden: Kupferstecher Professor *Gustav Eilers*, zu Schriftführern: Architekt *Karl Hoffacker* und Maler *Willy Döring*, zu Säckelmeistern: Bildhauer Professor Dr. *Ferd. Hartzer* und Bildhauer Professor *Ernst Herter*.

⊙ *Von der Galerie Sciarra in Rom.* Das Dunkel, das über dem rätselhaften Verschwinden der Bilder aus dem Palazzo Sciarra in Rom gelastet hat, beginnt sich endlich zu lichten. Was allen Untersuchungen, Reisen ins Ausland und Gerichtsverhandlungen nicht geglückt ist, scheint jetzt der Diplomatie des italienischen Unterrichtsministers Gianturco gelungen zu sein. Zwischen der Regierung und dem Fürsten Maffeo Barberini Colonna di Sciarra ist nämlich ein Abkommen getroffen worden, wonach der Fürst nach Auslieferung von zehn Gemälden und fünf antiken Bildwerken den Rest seiner Kunstwerke verkaufen darf. Unter den Gemälden befindet sich eine Madonna mit dem Kinde von *G. Bellini*, eine Madonna mit den heiligen Joseph und Petrus von *Andrea del Sarto*, eine Magdalena von *Guido Reni*, die Hirten in Arkadien von *B. Schidone*, ein Bildnis von *A. Bronzino* und zwei mythologische Bilder von *Girolamo da Carpi*. Wie man sieht, fehlen darunter die Hauptstücke der Sammlung: der Violinspieler, der noch immer Vielen als ein Werk Raffael's gilt, und die sog. Bella di Tiziano von Palma vecchio. Sie scheinen bereits dem Machtbereich der italienischen Regierung entzogen zu sein, die vermutlich den mageren Vergleich einem aussichtslosen Prozess vorgezogen hat.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Elberfeld. — Das Stadtverordneten-Kollegium hat beschlossen, dem Elberfelder Museums-Verein jährlich die Summe von M. 1500 zum Ankauf von Kunstwerken zur Verfügung zu stellen. Es werden nur solche Gemälde gekauft, welche in der Kunstausstellung des Museums-Vereins ausgestellt waren. Die Erwerbungen gehen in den Besitz der Stadt Elberfeld über und sollen den Grundstein zu einem dereinstigen städtischen Museum bilden. Der ausgesetzte Betrag ist zwar nicht groß; aber wo etwas ist, da kann auch mehr hinzukommen. — Als erstes Bild aus diesem Fonds wurde jüngst ein Gemälde des Tier- und Orientmalers *Wilhelm Kuhnert* „Ehelicher Zwist“ (Tiger) erworben.

VERMISCHTES.

Düsseldorf. — Enthüllung der Wandgemälde der Aula der Kunstakademie. Die Düsseldorfer Gemäldegalerie besitzt zwei Werke Prof. *Peter Janssen's* — ein Porträt des Malers A. Achenbach und „Eingreifen in die Schlacht bei Worringen“ — welche Werke nicht geeignet sind, denjenigen mit Sympathie für ihren Schöpfer zu erfüllen, der noch keine besseren von demselben gesehen hat. Beide Werke stehen — obgleich sie, was ich wohl kaum zu erwähnen brauche, die Durchschnittshöhe technischen Könnens um ein Beträchtliches überragen — koloristisch wie überhaupt künstlerisch auf einem niedrigen Niveau. Prof. Peter Janssen's Ideal auf diesem Gebiet ist der große Alfred Rethel, doch unterscheidet sich seine „Schlacht bei Worringen“ von einem Rethel wie ein Drama von Wildenbruch von dem eines Shakespeare. Über die Schlacht bei Worringen schrieb bei ihrer Ausstellung auf der Berliner Internationalen im Jahre 1893 ein Berliner Kunstschriftsteller folgende Sätze: „Auf P. Janssen's Bilde fordert der Mönch Walter Dodde mit überlebensgroßer Bewegung die Düsseldorfer Modelle zum Eingreifen in die Schlacht auf; das Bild ist weniger belehrend und interessant wie zwei Seiten aus einem Geschichtsbuch, es erinnert an einen Vorgang auf einer Vorstadtbühne“ etc. — welche Worte mir absolut nicht zu hart scheinen und den Beifall Vieler hervorgerufen haben. — Wenn man nun tagtäglich diese Bilder vor Augen hat, so ist es erklärlich, dass die Erwartungen außergewöhnlich gespannt waren, mit denen man der Enthüllung der Wandgemälde der Aula entgegensah; hieß es doch, Peter Janssen habe darin sein bisher Größtes geleistet, und sie waren die Frucht einer zehnjährigen Arbeit. Man ist, ich will es gleich vorausschicken, in dieser Erwartung nicht getäuscht worden. Die Gemälde Peter Janssen's, die sich als breiter Fries rings um die Aulawände hinziehen, stellen den Kreislauf des Menschenlebens dar, dessen Vorgänge alle in der freien Natur sich abspielen: von der ersten Pflege, die das Kind an der Mutterbrust erhält, über den ersten, von einem mittelalterlichen Magister im Freien abgehaltenen Schulunterricht hinaus zu dem durch einen ackernden Bauern symbolisirten Ernst des Lebens; dann die Begegnung mit dem Weibe, Brautglück; der Kampf um den Schutz der Familie, der um das Vaterland, aus dem der Mann mit der Siegespalme heimkehrt; dem am friedlichen Lebensabend der Ruhe pflegenden Greise naht sich dann, milde und befreiend, der Tod; über den Tod hinaus führt uns der Cyklus durch die Auferstehung zum ewigen Leben und der neuen Geburt. In die kassettirte Decke sind alsdann drei große Medaillonbilder eingelassen: Phantasie, Schönheit und Natur. Die Gemälde des Frieses wie die der Decke zeichnen sich weniger durch Eigenart des Entwurfes aus — sie sind recht charakteristisch ihrem Geiste nach in der Art gehalten, die der deutschen Kunst durch Bendemann überliefert ist — als durch ein leuchtendes, überaus harmonisches Kolorit. Sie sind mit Caseïnfarbe gemalt. Caseïn ist bekanntlich ein Bindemittel, das statt des Glanzes des Öles eine matte Leuchtkraft erzielt, wodurch verhindert wurde, dass Janssen in seine überaus unangenehme Manier des „Saucens“ verfiel, welche Eigenschaft dem Kolorit der obenerwähnten Bilder der Düsseldorfer Galerie so großen Abbruch thut. Den schwächsten Teil der Ausmalung bilden entschieden die Deckenpanneaus und unter ihnen wieder „Phantasie“ und „Schönheit“; hier galt es individuelle Eigenart und geistiges Vertiefungsvermögen ersten Ranges, falls etwas Hervorragendes entstehen sollte, doch gehen diese Eigenschaften leider Peter Janssen ab. Peter Janssen als Mit-

arbeiter stand der Architekt Adolf Schill zur Seite, der die Ausmalung der Decke, den Entwurf der Fenster des Rednerpultes, der Kamine, des Thürportals, der überaus gelungenen Tönung der Wand und Verwandtes übernommen hatte. Er kann einen großen Anteil der erzielten Gesamtwirkung — manche behaupten sogar den Hauptanteil — für sich in Anspruch nehmen. Vor allem die Decke ist ein Meisterwerk ihrer Art, das auch einen ungeteilten Beifall hervorgerufen hat.

SCURATOW.

Düsseldorf. — Das Kunstleben war in den letzten Wochen hier ein außergewöhnlich reges. Abgesehen von den „Enthüllungen“ und den Kollektionen, mit denen auswärtige Künstlerklubs die Ausstellungslokale beschickten, gab es allerhand einheimische Kunstprodukte. — *Peter Janssen* stellte drei Kolossalgemälde aus, bestimmt für die Universitäts-Aula zu Marburg, deren Vorwürfe aus der älteren Geschichte der Stadt genommen sind. Die Bilder müssen leider als ziemlich verunglückt bezeichnet werden. Peter Janssen hat den guten Eindruck, den er mit den Wandgemälden der Akademie erweckte, durch sie arg geschädigt. Ich will nur eins der Bilder näher erklären: „Der Beichtvater der hl. Elisabeth bedroht diese wegen allzu großer Aufopferung mit der Geißel.“ Kein Künstler, der sich einigermaßen in den Geist des Klosterlebens zu vertiefen vermag, wird diesen Vorgang so gestalten, wie es Janssen gethan hat. Ich will zum Überfluss erwähnen, wie ein Mönch sein Beichtkind mit der Geißel bedroht: dies geschieht entweder durch Zureden im Beichtstuhl, oder, wenn es zur That kommt, so ist dieser Vorgang eine feierliche Ceremonie. Auf Peter Janssen's Bild liegt die hl. Elisabeth mit unglaublich teilnahmslosem Gesichtsausdruck, in Gegenwart indifferenter Personen, im Krankensaal neben den Betten auf der Erde, während der Mönch mit geballter Faust und rohem Gesichtsausdruck die Geißel schwingt wie ein Fuhrknecht, der sein Pferd züchtigt. Es ist unmöglich mehr Banalität mit einem übergewöhnlichen technischen Können zu vereinigen, als es hier geschehen ist. — Ist so Janssen's Bild nichts denn die äußerliche Pose eines unverstandenen Vorganges, so ist *E. v. Gebhardt's* Bild (das zweite in diesem Jahr) „Christus am Kreuz“ wieder ein Meisterwerk an Innigkeit und schlichter Seelentiefe. Gebhardt reift von Bild zu Bild. Seine Kunst ist heute ein individueller Realismus, seine Kunst hat Erdgeruch, und dies unterscheidet sie vorteilhaft von so manchen Petrefakten moderner Größen. Diese Natürlichkeit, hervorgegangen aus dem den Modernen verloren gegangenen organischen Zusammenhang mit dem Leben und Lebensgenussvermögen, macht ihn vor allem zum auserwählten Bibelmaler, denn es giebt nur eine Art, die biblischen Figuren zu gestalten, und diese ist: aus der Empfindung heraus, die die biblischen Figuren auf uns als Kind ausübten. Diesem Empfinden kommt Gebhardt ungemein nahe, womit nun nicht gesagt sein soll, dass dies nur in der protestantischen Art Gebhardt's geschehen könne; es geht dies ebenso erfolgreich aus katholischer Gefühlstradition, und die katholischen, Gebhardt in seiner Individualität nachahmenden Schüler beweisen nur, dass sie selbst keine Individualitäten sind. Gebhardt's neuestes Bild ist keine figurenreiche Komposition: unter dem Kreuz, an dem in Profilansicht — die Kreuze der Schächer fehlen — der schmerzhaft gekrümmte Leichnam hängt, bricht Maria vom Schmerz überwältigt zusammen, von Johannes gestützt, während am Boden die Gestalt eines blonden, mädchenhaften, schlafenden Weibes liegt, mit fast strahlendem Gesichtsausdruck, das Kreuz mit einer Hand umfassend. Diese Figur ist das Herrlichste des Bildes. Der ein wenig strahlende Ausdruck des Gesichtes könnte den Beobachter, wofern er überhaupt aufmerksam genug ist, leicht befremden, doch steckt gerade in ihm ein wunderbarer psychologischer Gehalt: jeder weiß, oder könnte doch wissen, dass ein Mensch oft, vor allem kindliche Naturen, vor allzu großem Kummer unter Thränen vom Schlaf übermannt, schließlich durch die Erquickung des Schlafes einen seligen Gesichtsausdruck annimmt, der im stärksten Kontraste zu seinem vorherigen Schmerze steht. Diesen Moment hat Gebhardt hier gewählt und meisterhaft gestaltet. Meines Wissens ist dieser schlichte und doch psychologisch so interessante Seelenvorgang vor Gebhardt noch von keinem Künstler gestaltet worden, wenigstens von keinem modernen. Und doch unterscheidet sich gerade Gebhardt durch das Gestalten dieser anscheinend so schlichten seelischen Vorgänge so vorteilhaft von mancher modernen Größe. Seine Psychologie ist schlicht und einheitlich in das Kunstwerk verwoben zu einem organischen Ganzen. *Walter Petersen* beweist mit seiner Porträtkollektion, dass er sich im Laufe der Zeit zu einem geschmackvollen Porträtmaler herausentwickelt, doch möchte man in seinen Bildern den „Geist der Galerieen“ missen. Nie noch trat er, obgleich geschickt, so bei ihm in den Vordergrund wie diesmal. Es bedeutet ein solches Rückwärtsschauen für einen jungen Künstler stets Mangel an innerer Eigenheit. Petersen sehe sich einmal das im unteren Saale hängende Bild des Amerikaners *Alexander* an und lerne, was moderne Porträtmalerei ist. Freilich, wenn man solches erst lernen muss, so ist das schon traurig — in der Kunst soll und darf man in dieser Hinsicht nichts lernen, denn lernen bedeutet in solchem Falle immer nachahmen. Man darf nur die in sich schlummernden selbstschöpferischen Keime durch gute Vorbilder wecken lassen. Und wenn man diese Keime nicht in sich trägt, so ist man eben kein Kind seiner Zeit, was doch jeder Künstler sein sollte, der Anspruch auf „bleibenden Wert“ macht.

SCURATOW.

ZEITSCHRIFTEN.

Bayerische Gewerbezeitung. 1896. Nr. 21.

Wanderungen durch die II. Bayerische Landesausstellung. Von Dr. E. Reicke. (Forts.) — Bayerische Landesausstellung Schlussfeier. — Stellungnahme des Verbandes bayerischer Gewerbevereine gegen den Gesetzesentwurf, betreffend die Organisation des Handwerks. Von T. v. Kramer. — Bericht über die Thätigkeit des Verbandes bayerischer Gewerbevereine für das Jahr 1895. Von J. Drexler.

Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen. 1896. Heft 4.

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen. — Ein männliches Bildnis von Hans Memling in der Berliner Galerie. Von W. Bode. — Die Bronzebüste des Francesco del Nero im Berliner Museum. Von dems. — Zu den Kopieen nach Lionardo's Abendmahl. Von Georg Dehio. — Das Landhaus des Kardinals Trivulzio am Salone. Von C. v. Fabriczy. — Studien zu Michelagniolo. Von C. Frey. — Die Votivtafel des Estienne Chevalier von Fouquet. Von Max J. Friedländer. — Über das sogenannte Skizzenbuch des Verrocchio. Von Georg Gronau. — Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia. Von Emil Jacobsen. Der Kupferstecher E S und die Heimat seiner Kunst. Von Ludwig Kämmerer. — Peter Flötner als Bildschnitzer. Von K. Lange. — Das Lavabo in San Lorenzo zu Florenz. Von Hans Mackowsky.

Journal für Buchdruckerkunst. 1896. Nr. 43 46.

Das Buch und der Bücherliebhaber. — Aus unseren Schriftgießereien. — Das Montieren von Zinkklischees. — Der Anschein eines besonders günstigen Angebots. — Konkurrenzen. Von Vogt-Rudolstadt. — Die Stenographie in der Buchdruckerei. — Ein chemisch-physikalischer Traum. — Die Galvanoplastik.

Mitteilungen des k. k. österreich. Museums für Kunst und Industrie 1896. Heft 11.

Vor 25 Jahren. Das Haus des österr. Museums und sein Erbauer. Vortrag von Prof. Dr. Jos. Bayer.

Zeitschrift für Innendekoration. 1896. Dezemberheft.

Das jetzige Ausstellungswesen und das Kunstgewerbe. Von Hans Schliepmann. — Von der Berliner Gewerbe-Austellung. Von Hans Schliepmann. II. Innen-Dekoration. — Die kunstgewerbliche Ausstellung in Dresden 1896. Von Dr. Paul Schumann. — Von der II. bayerischen Landes-Ausstellung in Nürnberg. III. Von Oscar Beringer.

Inhalt: [illegible] Gerland, O., Wandmalereien in Schmalkalden; Heinrich Finke, Carl Müller; Türck, Der geniale Mensch; W. Gause, Carlsbad. — Chatrousse †. — L. Manzel; C. Freyberg; M. Jordan; Lenbach; Defregger. — Kommission der Berliner Kunstausstellung: [illegible] — Elberfeld, Museums-Verein. — Düsseldorf, [illegible] Wandgemälde. — Korrespondenz aus Düsseldorf. — Zeitschriften. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN, Heugasse 58 — BERLIN SW., Yorkstraße 20

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 10. 31. Dezember.

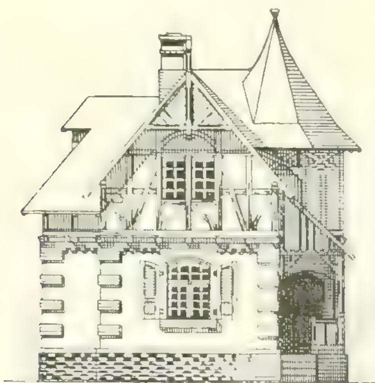
Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

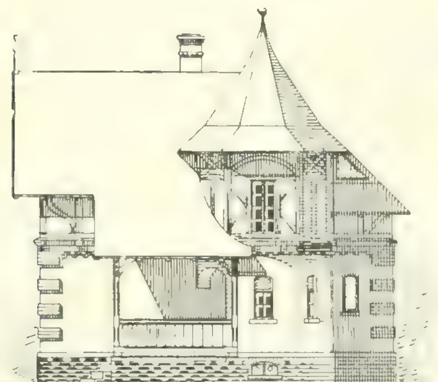
AUS DEM WIENER KÜNSTLERHAUSE.

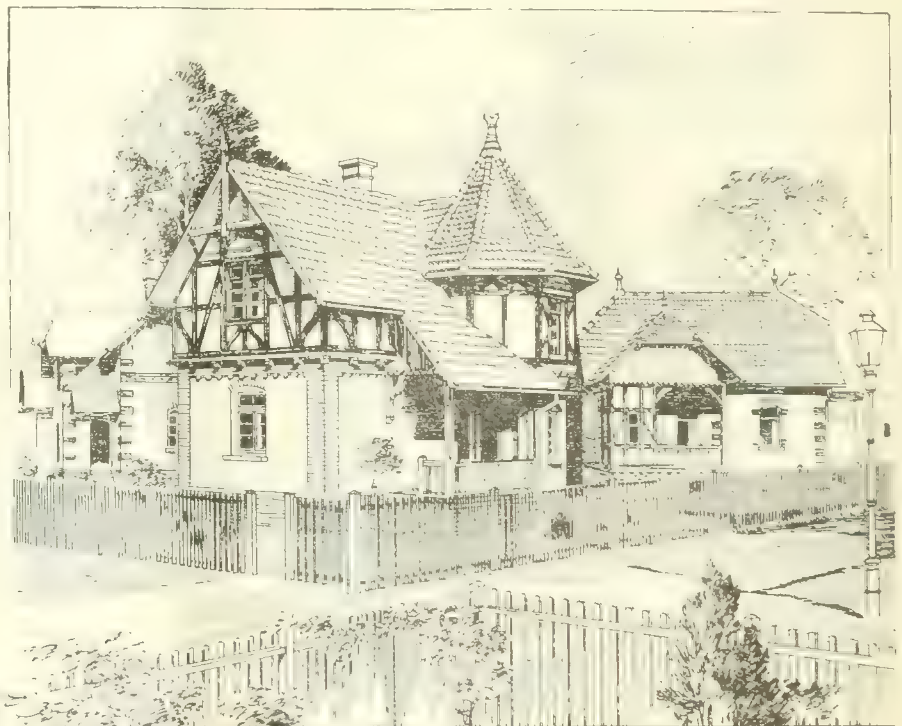
Im vorigen Jahre war die Winterausstellung des Künstlerhauses zum größten Teil den Ausländern gewidmet und stand unter dem Zeichen der „Moderne“. Man wurde gezwungen, neuen und noch nicht bedingungslos eingebürgerten Künstlern und Kunstwerken gegenüber Stellung zu nehmen. Das war sehr anregend und erlaubte manch interessante Beobachtungen, sowohl am Publikum, als auch an Künstlern und Kritikern. Dann folgte, gleichzeitig mit der Menzelfeier, die Frühjahrsausstellung — auch noch recht lebendig. Heute sieht es schon wieder etwas ruhiger aus. Es ist wenig Aufregendes, viel Tüchtiges und Verdienstvolles zu sehen und die Einheimischen haben die Führung, mit Ausnahme eines Künstlers, von dem gleich des Näheren die Rede sein wird. Unter den Franzosen ist eine Reihe ehrwürdiger Toter, die nie sterben werden, wie *Corot, Daubigny, Courbet, Diaz* und andere erschienen, und auch einzelne Lebende haben sich eingefunden, wie *Raffaëlli* (mit einem seiner charakteristischen kleinen Stimmungsbilder, wie sie die flach auslaufenden Horizonte in der Umgebung großer Metropolen zeigen), ferner die Belgier *Oyens, Roybet* und die beiden *Stevens* und der in England naturalisirte *Alma Tadema,* mit einem koloristisch delikaten kleinen Kabinettstück, „Das Fest“, worin virtuose Technik sich mit feinstem Formensinn vereinigt. Derber und breiter ist *Alfred Vervée,* dessen Landschaften und Tierstücke Wahrheit und Charakteristik mit koloristischer Behandlung zu verbinden streben. Der stärkste unter den belgischen Gästen ist aber der vlämische Bildhauer *Van der Stappen,* ein Meister, um dessen Willen es sich lohnt, die Ausstellung zu besuchen, denn seine Arbeiten in Bronze und einer technisch äußerst interessanten Vereinigung von Elfenbein und vergoldeten Zinn („Seeländerin“) sind das Wertvollste, was sie enthält. Eine nackte jugendliche Gestalt ist in früheren Jahren in Rom gemacht und „David“ betitelt, worauf es freilich in diesem Falle kaum ankommt, da „Jüngling, einen Stein in der Hand“ ebenso passend wäre. Es handelt sich eben künstlerisch hier nur um den männlichen Akt, und dieser ist mit köstlicher Natürlichkeit in dem vollkommen harmonischen Gleichgewicht aller Teile durchgebildet. Eine stupende Kenntnis der Körperformen spricht daraus. Von demselben inneren Leben sind die Porträtbüsten, Medaillon-Reliefs und Statuetten beseelt, bei noch feinerer zweckentsprechender Betonung des Charakteristischen. Wie sympathisch und schön ist das Psychologische herausgearbeitet in der Porträtbüste: „Mein Onkel, der Rechtskonsulent“! Eine melancholische Resignation liegt auf den Zügen, gepaart mit Güte und Wohlwollen. Das Haupt mit der faltigen Stirn ist vornüber gebeugt. Das kluge alte Auge kennt die Welt, ihre unerschöpflichen Thorheiten und Ungerechtigkeiten; die verwitterten Furchen verraten lange, gewissenhafte berufliche Thätigkeit und mäßigen, vielleicht auch guten Erfolg, aber daneben liegt ein leises Bedauern über die Unzulänglichkeit aller menschlichen Gesetze. Die tiefe Einsicht ist allmählich gekommen, doch, mit den Jahren in unzähligen Erfahrungen bestätigt, hat sie sich endlich in eine müde, halb lächelnde Resignation dem ganzen Wesen dieses guten alten Onkels eingeprägt. Nur ein Meister in der seelischen Analyse vermag so etwas zum Ausdruck zu bringen. Der moderne Mensch und Künstler sucht die Psyche und möchte in ihre tiefsten Tiefen und feinsten Falten eindringen. Van der Stappen ist einer, welcher in den vordersten Reihen steht.

Interessant behandelt er auch das Weib. Nicht die liebeheischende und liebegebende, nicht die vollbusige Evatochter schlechthin, auch nicht die verführende,

glitzernde Schlange dienen ihm zum Gegenstand des Studiums. Er entkleidet das Ewig-Weibliche fast ganz seiner geschlechtlichen Reize als Gattung und sucht nur das Einzelwesen. Nur die Sphinx zieht ihn magisch an: kalt, stark und herbe (wie die Büste „Das herrische Weib“), oder eine Schattirung zarter und elegischer, aber immer noch sehr herbe und streng im Typus (wie das Relief mit dem lebensgroßen Profil und der Inschrift „Auld lang syne“). Nicht ohne Grund mag hier das nordische Idiom gewählt sein: in Schottland und im Norden Englands sind solche Mädchen am häufigsten zu finden. Sie scheinen wie vom Glück enterbte Wesen, die, sich selbst ein Geheimnis, kaum in der Gegenwart leben, in stummer, verzehrender Sehnsucht ihr Dasein verschmachten, stolz und kalt nach außen, aber ewig suchend nach dem großen Unerklärlichen. So steht dieses Mädchen mit den mageren entblößten Armen am Sarkophag und träumt von der Vergangenheit und Zukunft — und vom Glück, das niemals kommt. „Entbehren sollst Du, sollst entbehren“. . . So muss es sich endlich in sich selbst zurückziehen und das leidvolle Sehnen wird ihm zum Heiligtum. „I shut my door upon myself“ heißt ein Bild von Fernand Knopff. Das ist ein ähnlicher Typus, nur abstrahirt van der Stappen nicht so von der Wirklichkeit; seine Anschauung ist viel unmittelbarer, während er von seinem andern Landsmann, Felicien Rops, dem dritten modernen Sphinxdarsteller, dadurch verschieden ist, dass er von der sexuell-dekadenten Seite ganz absieht. Nicht die Beziehung des Weibes zum Manne, sondern zu seinem ureigenen Wesen reizt des Künstlers Forschungstrieb. Mit wie eigentümlicher Vornehmheit er diese etwas eckigen, flachbrüstigen Wesen zu behandeln weiß, zeigt die anmutige Gruppe „Die große Schwester“, worin der Kontrast zwischen dieser und den pausbackigen Rangen, die sich an sie hängen, in prägnanter Weise zum Ausdruck gelangt. Van der Stappen ist eine Erscheinung, die zwei seltene Eigenschaften in sich vereinigt: den technischen „Könner“ und den menschlichen „Kenner“.







Kolonie Altenhof, gehörig zu den „Neuen Krupp'schen Arbeiterkolonien“. Entwurf von Reg.-Baumeister Schmohl-Essen a. R. (Aus den „Neubauten“, II. Band, Heft 11/12. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.)

Unter den Österreichern ist *Vaclav Brozik* mit seiner im Auftrage des Kaisers gemalten Illustration zu dem alter Dictum: „Tu felix Austria nube“ vertreten, einer großen Historie mit feierlichem Prunk und nicht weniger als 81 historischen Porträts. Es handelt sich um die Doppelhochzeit zwischen den Kindern Wladizlav's II. und Kaiser Maximilian's I. Enkeln, am 22. Juli 1515 im

Stephansdom zu Wien, welche Vereinigung in der Folge zu der Erwerbung der Kronen von Böhmen und Ungarn und dadurch zur Großmachtstellung der jüngeren habsburgischen Linie führte. Von Einzelheiten absehend, muss man vor dieser Riesenleinwand staunen, wie der Maler so viel äußerliches Gepränge so gut hat bewältigen können. Auch in zahlreichen kleineren Arbeiten erkennt man überall das ehrliche Ringen des tüchtigen verdienstvollen Künstlers. Von den deutschen Landschaftern sind Kollektionen *Carl Heffner's* und *Ludwig Dettmann's* ausgestellt, die nichts wesentlich Neues umfassen. Trotz Heffner's stimmungsvollen Motiven darf man mit keinem allzu scharfen Maßstab an dieselben herantreten; sie verraten nur zu bald, wie viel „Rezept" und welch ein bescheidenes Maß wirklicher gewissenhafter Naturbeobachtung in ihnen steckt. Im oberen Saal sind *Hermann Vogel's*, des Mitarbeiters der „Fliegenden", Zeichnungen und Skizzen ausgestellt. Er tritt in die Fußtapfen von Carl Gehrts, und Meister Moritz von Schwind hat ihn begeistert. Manchmal naht er sich diesem auf wenige Schritt, scheint ihn beinah — doch nicht ganz — zu erreichen. Eigene Töne hat er weniger, am meisten in den Blättern aus dem Skizzenbuch.

Endlich sei auf die *Tilgner*-Ausstellung hingewiesen. Wenn hier der teils aus dem Nachlass des Verstorbenen, teils aus Privatbesitz zusammengestellten Sammlung erst am Schluss gedacht wird, so geschieht es gewiss nicht aus Mangel an Pietät für den beliebten Künstler und Menschen, dessen Andenken ohne unser Zuthun ein bleibendes sein wird. Am 25. Oktober 1844 geboren, überraschte ihn am 16. April dieses Jahres ein plötzlicher Tod und riss den noch nicht Zweiundfünfzigjährigen mitten aus seinem fruchtbaren Schaffen heraus. Was er uns hinterlässt, ist keine ganze Lebensarbeit und dennoch vollauf hinreichend, um uns zu überzeugen, dass sein Mühen und Ringen, Wollen und Vollbringen kein vergebliches war. Bei früheren Anlässen ist in dieser Zeitschrift Tilgner's Bedeutung — seine Stärken und seine Schwächen — eingehend gewürdigt worden. Wenn man jetzt zwischen den Reihen von Porträts im Künstlerhause hindurchgeht, von der Büste des einfachen Bürgers bis zu den Mitgliedern des Kaiserhauses, so erkennt man aufs Neue, wie er hier sein Bestes zu geben vermochte. Und unter diesem Eindruck wollen wir gerne bleiben; denn er ist stark genug, um ihn zu behalten — stark genug, um uns zu überzeugen, dass man auch von diesem Dahingegangenen nur Gutes reden soll. —nn.

ARCHITEKTONISCHE WETTBEWERBE.

Wettbewerb und kein Ende! — Nicht voreilig, es soll sich hier nicht um den unlauteren Wettbewerb, diesen Schrecken des viel geplagten Zeitungslesers handeln, der ihn oft unwillig sein Blatt aus der Hand legen lässt, sondern um den redlichen, ehrlichen Wetteifer in dem Streben nach dem Vollkommenen. Bei keiner der Künste hat das Wesen dieses Wetteifers der Wettbewerber eine so weitgehende Ausbildung erfahren wie in der Architektur. Nicht zum Nachteil derselben, denn wohl dem Wettkampf der einzelnen Kräfte zumeist verdanken wir den heutigen hohen Stand des Könnens. Es dringt wenig in das große Publikum, welche Unsumme von Arbeit von den deutschen Künstlern, den deutschen Baumeistern geleistet wird, welche Fülle von künstlerischen Ideen, von neuen Gedanken geboren und geboten wird. Die Bauherren, Private wie Behörden, machen natürlich bereitwillig von den ihnen angebotenen Kräften Gebrauch. Von Jahr zu Jahr steigert sich die Zahl der Bauwerke, zu denen die Entwürfe auf dem Wege des Wettbewerbs gewonnen werden, und namentlich die Städte sind es in neuerer Zeit, die den für sie so vorteilhaften Wettkampf der künstlerischen Kräfte Deutschlands sich für die Entwürfe ihrer größeren Bauten nutzbar machen. Den bedeutenden Wettbewerben des vorigen Jahres und früherer Jahre um Entwürfe für Rathäuser für die Städte *Elberfeld* und *Stuttgart* folgte im vorigen Jahr das Preisausschreiben für ein Rathaus in *Hannover*. Eine verlockende Aufgabe, viel bedeutsamer als die vorhergehenden, war hier den Künstlern gestellt; handelte es sich doch hierbei nicht nur um den Entwurf eines großartigen städtischen Baues einer Großstadt, sondern auch, und das sogar in erster Linie, um die Idee zur Stellung des Rathauses und zur Gestaltung des ganzen Geländes, auf welchem sich bereits ein Monumentalbau befindet, das sogenannte Kästnermuseum, und ein zweiter demnächst zur Ausführung gelangt, das Provinzialmuseum. Zu diesen beiden Bauwerken waren, nebenbei bemerkt, ebenfalls zum einen früher, zum andern im vorigen Jahr die Entwürfe auf dem Wege des Wettbewerbs erlangt worden. — Die Stadt Hannover rückt ihr neues Rathaus hinaus aus dem engen Gewirr der Straßen, sie setzt es an einen Park, den schönsten Teil Hannovers, die sogenannte Masch. Hier soll es in der Landschaft und zugleich mit den beiden Museen wirken, großartige Architektur in reizvoller Natur. Den bewerbenden Künstlern war volle Freiheit für ihre Gestaltungskraft gegeben, eine Aufgabe, die wohl die Meister vom Fach anzulocken geeignet war. Nach den Entwürfen zu urteilen sind sie reichlich vertreten gewesen, wenn auch nicht alle der 53 Bewerber zu ihnen zu zählen waren. Das Ergebnis des Wettbewerbs ist durch die Tagespresse ja längst bekannt. Der Sieger im Kampf für die Entwürfe zu dem Provinzialmuseum, Prof. Stier in Hannover, stand auch hier in erster Linie, ihnen folgen die Meister Architekt Kösser in Leipzig, Seeling in Berlin, O. Schmidt in Dresden, Klingenberg in Oldenburg und Geh. Baurat Eggert in Berlin, in der Reihenfolge, in der die Preisrichter die einzelnen Entwürfe auszeichneten. — Wie mannigfaltig sind bereits die Ideen, die sich in Grundriss und Fassaden bei den sechs

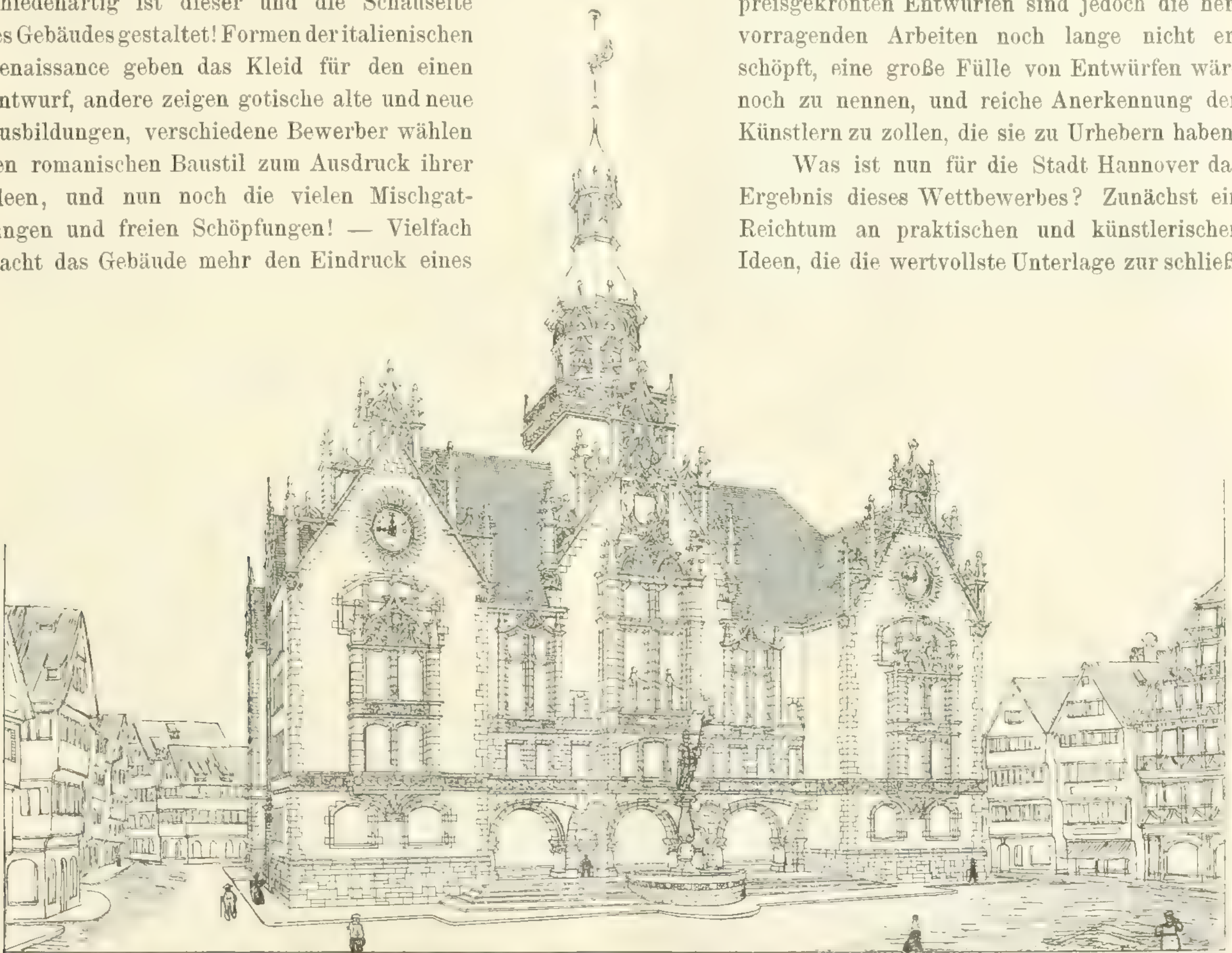


Rathaus in Hannover. Konkurrenz-Entwurf von H. Stier. (Kennwort: Piano.) 1. Preis.

Entwürfen der Vorgenannten darstellen, und nun noch 47 Andere mit neuen Gedanken und anderen Darstellungen! Eine staunenswerte Fülle von Künstlerkönnen.

Bei jedem Menschen malt sich die Welt anders als bei seinesgleichen, bei dem Künstler von Eigenart hat jedes Bauwerk sein eigenes Gepräge. Von den Grundrissgedanken wollen wir hier absehen, sie erfordern für den Nichtarchitekten ein besonderes Studium, wohl aber können wir einen vergleichenden Blick auf die Fassaden werfen. Bei allen Entwürfen überragt und beherrscht der mächtige Hauptturm das Ganze. Aber wie verschiedenartig ist dieser und die Schauseite des Gebäudes gestaltet! Formen der italienischen Renaissance geben das Kleid für den einen Entwurf, andere zeigen gotische alte und neue Ausbildungen, verschiedene Bewerber wählen den romanischen Baustil zum Ausdruck ihrer Ideen, und nun noch die vielen Mischgattungen und freien Schöpfungen! — Vielfach macht das Gebäude mehr den Eindruck eines fürstlichen Palastes als den einer Hochburg des Bürgertums, oder auch es klingt sehr an die Formengebung an, die wir bei Museen zu sehen gewohnt sind; der mit dem III. Preise ausgezeichnete Entwurf dürfte hierfür ein Beispiel sein. Der Stier'sche Entwurf zeigt dagegen trotz der gewählten Renaissanceformensprache den Rathaustypus, wie ihn die kräftigen, gotischen Stadthäuser der Niederlande und Belgiens verkörpern. Kösser-Leipzig und Klingenberg-Oldenburg wählten mit glücklichem Griff die schlichten oder auch reicheren Formen der Deutschrenaissance, während Seeling in seiner kraftvollen und reichen Gestaltungskraft den gotischen Ausdruck vorzieht und dadurch, dass er mit weiser Berechnung die Wirkung von schlichtem Unterbau zu den reich gekrönten vielen Giebelaufbauten steigert, außerordentlichen Eindruck erzielt. Abweichend von der vorherrschend symmetrischen Form ist in dem Entwurf Eggert-Berlin der trotzige, mächtige Hauptturm dem Bauwerk seitlich eingegliedert; es ist dadurch eine malerische Wirkung des Ganzen und eine harmonische Gliederung des Bauwerkes erreicht, wie sie wohl keine der symmetrischen Anlagen aufweisen kann. Mit den preisgekrönten Entwürfen sind jedoch die hervorragenden Arbeiten noch lange nicht erschöpft, eine große Fülle von Entwürfen wäre noch zu nennen, und reiche Anerkennung den Künstlern zu zollen, die sie zu Urhebern haben!

Was ist nun für die Stadt Hannover das Ergebnis dieses Wettbewerbes? Zunächst ein Reichtum an praktischen und künstlerischen Ideen, die die wertvollste Unterlage zur schließlichen, zweckentsprechenden Entscheidung geben werden; die deutschen Architekten haben jedenfalls durch ihre Arbeiten die Lösung der schwierigen Aufgabe ermöglicht. Die Ausführung, hoffentlich eine glückliche, wird die Zukunft bringen.



Rathaus in Stuttgart. (Kennwort: Schwäbisch.) Entwurf von Spannagel-München.
(Probe-Illustration aus den „Deutschen Konkurrenzen, V. Band, Heft 1/2. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.)

Ein greifbares Resultat einer früheren Konkurrenz führen uns eine Anzahl anderer Bilder vor Augen. Die Firma Krupp hatte im Jahre 1893 einen allgemeinen Wettbewerb ausgeschrieben zur Erlangung von Entwürfen für kleine Wohngebäude für invalide Arbeiter, Kolonie *Altenheim*. Der Wettbewerb fand seinerzeit

rege Beteiligung, 94 Bewerber sandten ihre Entwürfe ein. Der Reichtum der gebotenen Ideen entsprach der dargethanen Fähigkeit der Preisbewerber. Der Firma Krupp war hiermit eine Unterlage für die spätere Bauausführung gegeben, wie sie von keinem Einzelnen hätte geleistet werden können. Diese Bauausführung ist mittlerweile erfolgt, eine der Darstellungen giebt ein Bild von ihr. Wenn auch nicht die Entwürfe des früheren Wettbewerbs vollständig unverändert in die Wirklichkeit übersetzt worden sind, so sind sie doch Anregung und Vorbild für die Ausführung gewesen, und die geschickte Hand des ausführenden Baumeisters hat bei Anlehnung an die praktischen Bedürfnisse sehr wohl verstanden, malerischen Reiz in hohem Maße beizufügen.

Bei diesem oben erwähnten praktischen Erfolge der architektonischen Wettbewerbe bleibt es nun aber nicht allein. Sie haben außer diesem noch einen idealen Erfolg, der wohl noch höher anzuschlagen ist als jener. Im Kampfe stählt sich die Kraft, im Vorwärtsstreben, im Ringen mit Gleichbegabten bildet sich der Künstler. Die Wettbewerbe sind eine Schule für den Einzelnen und die Architektenschaft, in der sie lernen, in der sie sich weiterbilden, jeder für sich und jeder von allen lernend.

Dazu gehört allerdings auch, dass die Ergebnisse der wichtigeren Wettbewerbe wenigstens der Hauptsache nach den Architekten zugänglich gemacht werden. An Ort und Stelle die Entwürfe zu studiren würde bei der Menge unserer Preisausschreiben für den Architekten zur Unmöglichkeit gehören. Ein nun seit fünf Jahren bestehendes Werk, die „Deutschen Konkurrenzen“, hat es sich zur Aufgabe gemacht, die geistige Arbeit, die schöpferischen Gedanken, die in den Entwürfen enthalten sind, der deutschen Architektenwelt zu erhalten, zugänglich und nutzbar zu machen.

Als Ergänzung zu diesem Werk erscheinen seit zwei Jahren die „Neubauten“, die in gleicher Weise die ausgeführten Bauten behandeln. Neunundsechzig kleine Bändchen der „Konkurrenzen“ und sechsundzwanzig der „Neubauten“ liegen zur Zeit vor. Sie enthalten den baukünstlerischen Werdegang der letzten Jahre. Sie geben einen Überblick über alle wichtigen Wettbewerbungen und Ausführungen und sind damit eine Schule und dauernde Quelle der Anregung bei dem Schaffen des Architekten. Für die Zukunft werden sie uns hoffentlich immer weiter ein Bild vom Fortschritt in den baukünstlerischen Bestrebungen und den Erfolgen der deutschen Architektenschaft geben und auf dem Wege weiter fortschreiten, den sie mit so gutem Erfolg betreten haben.

BÜCHERSCHAU.

F. v. Reber und **A. Bayersdorfer**. *Klassischer Skulpturenschatz*. München, Bruckmann. Jährlich 12 Hefte à 50 Pf.

Dass die alte Schrift allmählich weitere Volkskreise mit Interesse erfüllt, lässt sich aus dem Anwachsen der Zahl populärer kunstwissenschaftlicher Werke nachweisen. Einen wesentlichen Anteil an diesem Erfolge hat aber die Autotypie, die durch ihre Billigkeit die Massenproduktion und den Massenabsatz in bisher ungeahnter Weise begünstigt. Die Mehrzahl der auf dies Verfahren sich stützenden Werke hat ganz ungewöhnliche Erfolge erzielt, wir erinnern an Knackfuß' Monographieen und an den klassischen Bilderschatz von Reber und Bayersdorfer. Man darf hoffen, dass durch diese Werke das Anschauungsvermögen weiter Kreise gestärkt und diese damit auch zum Erwerb wertvollerer graphischer Arbeiten allmählig erzogen werden. Die ungemeine Verbreitung, welche speciell der klassische Bilderschatz gefunden, legte der Bruckmann'schen Verlagshandlung den Gedanken nahe, einen klassischen Skulpturenschatz beizufügen. Von diesem liegen nunmehr die ersten Hefte vor. Die Ausführung der Autotypieen ist allen modernen Ansprüchen genügend. Die Auswahl der Vorbilder in technischer Hinsicht sehr glücklich, da vortreffliche Aufnahmen nach den Originalwerken zu Grunde liegen, so dass an der Brutusbüste des Michelangelo die Meißelarbeit, an den Bronzen die Verwitterung und Patinirung deutlich erkennbar bleibt. Über die Wahl der Bildwerke lässt sich vorläufig noch kein Urteil fällen. Es sollen ja die Meisterwerke der Plastik aller Zeiten bis zum Beginn unseres Jahrhunderts gegeben werden, ein umfangreiches Programm. Hoffentlich wird nicht allzuviel anderweit leicht zugängliches Material geboten, mehr die hellenistische Epoche als die bekannten Parthenonskulpturen, mehr die interessante mittelalterliche, besonders die französische Skulptur als die so weit verbreiteten Arbeiten des Michelangelo u. a. aufgenommen. Auf die historischen Notizen soll, nach den Probelieferungen zu schließen, jetzt mehr Raum verwandt werden. Das ist mit Freuden zu begrüßen, da auf einen ergänzenden Text doch in Kürze noch nicht zu rechnen ist. Das Titelblatt von Greiner ist mehr als nur ein Schutzblatt, es ist ein selbständiges Kunstwerk, voll Ernst und Charakter, glücklich im Gedanken wie in der räumlichen Gestaltung. Die öde, ornamentale Gedankenlosigkeit, die mit etwas Architektur, ein paar Putten und einer allegorischen Dame jeden Bucheinband und Umschlag erledigte, ist hier überwunden. Wir kommen nach Erscheinen weiterer Lieferungen auf die vieles versprechende Publikation zurück. *M. SCH.*

* Von den *Handbüchern der königlichen Museen zu Berlin* hat „Der Kupferstich“ von *Fr. Lippmann* soeben eine zweite vermehrte und mehrfach verbesserte Auflage erhalten. Dr. *Kaemmerer* stand dem Verfasser bei dieser Bearbeitung zur Seite. Die Zahl der Abbildungen beträgt jetzt 131, um 21 mehr als in der ersten Auflage. Unter den bemerkenswerten Details wollen wir hervorheben, dass Lippmann seiner Vermutung, der „rätselhafte Meister des Amsterdamer Kabinetts könnte am Ende identisch sein mit Hans Holbein d. ä.“, nun auch in diesem Handbuche Raum gegeben hat.

PERSONALNACHRICHTEN.

* * *Zum Präsidenten der Münchener Künstlergenossenschaft* ist in der am 21. Dezember abgehaltenen Generalversammlung *Franz von Lenbach* mit 316 gegen 206 Stimmen gewählt worden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Der Deutsche Kunstverein zu Berlin hielt am 18. Dezember im Architektenhause unter Vorsitz des Kammerherrn Bodo von dem Knesebeck seine ordentliche Hauptversammlung ab. Nach dem Jahresbericht, den Herr R. Molenar erstattete, hat die Mitgliederzahl einen Zugang von 98 erfahren, sie be-

trägt jetzt 1628. Professor Hanns Fechner hat ein hübsches Kunstblatt hergestellt, das der Gewinnung neuer Mitglieder in weitesten Kreisen dienen soll. Angekauft wurden in diesem Jahre 25 Kunstwerke und 250 Mappen des Porträtwerkes mit den Bildnissen von Gustav Richter (Kupferstich von Albert Krüger), von Helmholtz nach Lenbach und von Moltke auf dem Sterbebette nach Graf Harrach (Schabkunstblätter von Börner). Es wurden insgesamt zehn kunstwissenschaftliche Vorträge in den Museen und im Architektenhause gehalten. Vom Landschaftsmaler Richard Eschke war angeregt worden, Atelierbesuche nach Pariser Vorbild einzuführen. Den Bemühungen des Vorstandes gelang es, 93 Künstler zu gewinnen, welche sich bereit erklärten, die Mitglieder zu bestimmten Zeiten zu empfangen. Die Einrichtung hat sich jedoch nicht als lebensfähig erwiesen. Besonderer Dank wurde der Presse für ihr Wohlwollen ausgedrückt. Den Kassenbericht erstattete Bankier Kretzschmar. Es sei daraus hervorgehoben, dass einschließlich des letztjährigen Kassenbestandes von 10580 M. im ganzen 40780 M. vereinnahmt und 34672 M. ausgegeben wurden, so dass eine Summe von 6008 M. vorhanden ist. Nach der Entlastung wurden die ausgelosten Vorstandsmitglieder wiedergewählt. Auf eine Anfrage aus der Versammlung bezeichnete der Vorsitzende es als sehr erwünscht, wenn aus den Kreisen der Mitglieder Vorschläge zum Ankauf von Werken und sonstige Anregungen an den Vorstand gelangten. Nach dem Voranschlag für 1897 sind 24000 M. zum Ankauf von Werken in Aussicht genommen. Dem Vorstande wurde für seine Mühewaltung und thatkräftige Leitung Dank ausgesprochen.

Rom. — Kais. deutsches archäologisches Institut. In der Eröffnungssitzung zum Gedächtnis Winckelmann's, die unter der gewohnten zahlreichen Beteiligung am 11. Dezember stattfand, widmete zunächst der erste Sekretär, Prof. Petersen, den verstorbenen Mitgliedern und Förderern des Instituts Cavallari, E. Curtius, F. Dümmler, K. Humann und Baron Platner warme Worte der Erinnerung. — Hierauf besprach Mau die sogenannte Kurie von Pompeji. Mau rekonstruirt dieselbe als einen unbedeckten Hauptraum mit Altar in der Mitte, an den sich rückwärts eine Apsis, zu beiden Seiten vorn je eine viereckige Kapelle mit Säulenfront, weiterhin eine kleine Nische für Statuen anlegen, und vermutet in dem Ganzen das städtische Lararium mit den Statuen des Genius des Kaisers zwischen zwei Laren in der Apsis. — Geistreich sprach sodann Lumbroso unter Vorführung einer ägyptischen Novelle über die Ausführung der Augen der Sphinx von Gizeh über die auf der verschiedenen Stellung der Frau im Leben berühmte Verschiedenheit des weiblichen Modells griechischer und ägyptischer Künstler. — Den Schlussvortrag hielt Petersen über das Monument von Adam-Klissi, in dem er, entgegen der jüngst geäußerten Ansicht Furtwängler's, aufs Neue für die Zuweisung des Denkmals an Trajan eintrat.

e. l.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

London. — Archäologische Funde. Aus Griechenland kommt die Kunde eines wichtigen Fundes, der jedenfalls zu dem hier kürzlich besprochenen interessanten Gegenstande: „Wie stellte Phidias die Athena Promachos dar?“ in näherer Beziehung steht, wenn gleich es sich um „Athena Parthenos“ an dieser Stelle handelt. Wie erinnerlich leitet Mr. Cecil Smith im Auftrage des Britisch-Museum und als Direktor des englischen archäologischen Instituts in Athen die bezüglichen antiquarischen Ausgrabungen und Untersuchungen in Griechenland. Eine Serie alter griechischer Überreste wurde ganz kürzlich auf einem der Hauptplätze von Patras entdeckt. So namentlich ein schöner Mosaikfußboden und Marmorskulpturen. Letztere untersuchte Mr. Cecil Smith und fand unter denselben zu seiner Überraschung den Torso und wesentliche Bruchstücke einer Statuette, die unzweifelhaft eine Kopie der Athena Parthenos des Phidias darstellt. Von dem Schild fehlt über die Hälfte, aber der Rest zeigt einen Teil der bekannten Kampfesscenen, von denen wir beglaubigt wissen, dass sie das Original schmückten. Pausanias und Plinius sprechen ausführlich über den Gegenstand. Mr. Cecil Smith identifizirte die gefundene Figur mit der „Lenormant-Statuette“ und der „Strangford-Statue“ im Britisch-Museum. Der Entdecker ist nur der Ansicht, dass der neueste Fund das Original weit besser würdigen lässt als alle andern bisher bekannten Statuen, da die Ausführung in jeder Beziehung die denkbar sorgfältigste ist. Selbstverständlich werden die größten Anstrengungen gemacht, um, soweit es irgend möglich ist, fehlende Teile zu finden, die zur Vervollständigung der Gesamtfigur erforderlich sind. Werden diese Bemühungen von Erfolg gekrönt, so werden gewiss in dieser Hinsicht noch schwebende Fragen gelöst werden können. Am wesentlichsten wäre es natürlich, wenn es gelingen sollte, den Kopf aus den Bruchstücken zu rekonstruiren. Da der Kopist, nach dem Urteil des Mr. Cecil Smith, ein sehr bedeutender Künstler gewesen sein muss, so sind wir nach der Ansicht des bezüglichen Archäologen dem Original des Phidias einen merklichen Schritt näher gerückt. Der Gesichtsausdruck aber vermöchte allein die Basis zur Feststellung darüber abgeben, ob der Verfertiger der Statue direkt vom Original kopirte, d. h. ob er den rundlichen, volleren Gesichtstypus zur Geltung brachte, oder ob er einer späteren Schule angehörte, welche den Kopf länglicher und schmaler mit schärfer geschnittenem Gesicht schuf.

v. SCHLEINITZ.

ZEITSCHRIFTEN.

Zeitschrift des bayerischen Kunst-Gewerbe-Vereins in München. Jahrgang 1896. Heft 11.

Charakteristik des „Rubensstiles“ (des belgischen Barocks) in der dekorativen Skulptur. Von Prof. Dr. Hans Semper. — Örtliche Besonderheiten in älteren Tischlerarbeiten. Von Prof. Dr. Albrecht Haupt-Hannover. — Über Silberarbeiten. — Nordisches Kunstgewerbe und die Ausstellung in Malmö. (Schluss.) Von Adolf Beuhne. — Schweizerischer Filigranschmuck.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58. — Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 11. 14. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSSTELLUNG IN DER BERLINER NATIONALGALERIE.

Seit dem Rücktritt Jordan's von der Leitung der Nationalgalerie ist sein Nachfolger, Prof. *H. v. Tschudi*, Ende vorigen Jahres zum ersten male mit einer Ausstellung, die zum Teile das Gepräge seiner persönlichen Kunstanschauung trägt, in die Öffentlichkeit getreten. Wiederum ist der zweite Corneliussaal der Nationalgalerie zu dieser Ausstellung benutzt, wiederum sind die großen Kartons zu den Fresken der Glyptothek zum Teil durch Gemälde allerneuesten Stils verdeckt worden. Ich gehöre nicht zu den Fanatikern für Cornelius und würde nicht einmal gegen den „Gewaltplan“ der Entfernung der Kartons aus der Nationalgalerie, wie Riegel einmal gesagt hat, als dieser Gedanke vor zehn Jahren zuerst auftauchte, etwas einzuwenden haben, vorausgesetzt, dass sie an einem andern Orte, etwa in dem beabsichtigten Neubau der Kunstakademie, eine würdige Unterkunft fänden und dass die beiden Corneliussäle für andere Zwecke verwendbar würden. Das scheint mir aber ohne einen radikalen Umbau der beiden frostigen, unerquicklich hohen Räume unmöglich zu sein. Es muss also bis auf Weiteres beim Alten bleiben. Dann muss aber nach einem anderen Ausstellungsraum für die neuen Erwerbungen gesucht und ein Zusammenstoß zwischen Cornelius und Künstlern wie Manet, Degas, Monet, Liebermann, Meunier und Segantini vermieden werden.

Das ist aber nur ein äußerlicher Einwand, den wir auch nur im Interesse der genannten Künstler erheben, die durch Cornelius ebensosehr geschädigt werden, wie sie ihn schädigen. Nachdem die Gesamtausstellung der neuen Erwerbungen geschlossen sein wird, sollen besondere Räume eingerichtet werden, in denen jene Künstler nur unter Ihresgleichen sein werden. Jetzt zeigt die Sonderausstellung ohnehin eine sehr zwiespältige Physiognomie, streng genommen sogar einen Hekatekopf. Denn der Aufwand für die neuen Erwerbungen, die zum größeren Teil auf der diesjährigen internationalen Kunstausstellung in Berlin gemacht worden sind, ist aus drei Quellen geflossen: aus dem Dispositionsfonds des Kaisers, aus der Hälfte des Überschusses der vorjährigen Kunstausstellung, die von der Genossenschaft der Mitglieder der Akademie zu Ankäufen verwendet worden ist, und aus Mitteln, die, wie das Vorwort zum Katalog angibt, „von einer Reihe hochherziger Kunstfreunde der Direktion zur Verfügung gestellt worden sind“. Wir haben also eine ähnliche Erscheinung zu begrüßen, wie sie der kürzlich begründete „Museums-Verein“ für die Museen der alten Kunst bedeutet. Für die aus diesen Mitteln erfolgten Erwerbungen ist der neue Direktor wohl allein verantwortlich. Sie kennzeichnen seinen Standpunkt gegenüber der modernen Kunst, und er begründet ihn noch näher in dem Vorwort zum Kataloge. „Die Mehrzahl der großen Anregungen und Wandlungen, die sich während des 19. Jahrhunderts auf künstlerischem Gebiete ereigneten, sind von England und Frankreich ausgegangen und haben erst nachträglich die deutsche Produktion in ihre Kreise gezogen. Vieles, was in dieser letzteren unvermittelt und schwer erklärlich scheint, gewinnt, in den Zusammenhang der allgemeinen Kunstbewegung hineingestellt, Berechtigung und Wert. Neben dem historischen ist es auch das rein ästhetische Interesse, das zwingt, den fremden Meistern an der Seite der einheimischen in einem Museum der modernen Kunst Platz einzuräumen. Gerade die Bahnbrecher, jene, über die man zuerst lacht und sie dann nachahmt, sind die starken Individualitäten, die ihre Zeit überdauern.“ Wir haben also eine Ausstellung und ein Programm dazu. Danach werden wir uns allmählich daran gewöhnen

müssen, den Begriff „Nationalgalerie“ fallen zu lassen und durch ein „Museum der modernen Kunst“ zu ersetzen. Es soll also systematisch nach historischen Gesichtspunkten gesammelt werden. Haben wir denn aber jetzt schon einen so weiten historischen Abstand, dass man mit Sicherheit behaupten kann, über Manet und Degas werde nach Jahrzehnten nicht mehr gelacht werden? Über Knaus, Vautier, Defregger und andere dieses Schlages hat man freilich auch gelacht, aber aus freudigem Herzen, nicht aus Hohn. Und es würde schlimm bestellt sein um das deutsche Volkstum, wenn einmal diese Meister mit Hohn begossen werden würden. Dann kann allerdings einmal in Deutschland die Zeit kommen, die für Manet, Degas, Monet und Segantini reif ist. Jetzt haben wir sie noch nicht. Die neuen Erwerbungen der Berliner Nationalgalerie, die aus der Absicht historischer Ergänzung entstanden sind, haben wir zunächst also nur als seltene und seltsame Kunstpflanzen instruktiven Wertes zu betrachten, und unter diesem Gesichtspunkt ist die Auswahl im großen und ganzen glücklich getroffen. Die Hauptwerke der „Bahnbrecher“ scheinen in festen Händen zu sein. Geringere Werke sind dafür um so billiger zu haben, und da es sich zunächst um Proben handelt, bevor ein großer Schlag gewagt werden kann, hat man sich mit dem Erreichbaren begnügt. Wenn man von zwei schönen in Öl gemalten Landschaften und einer Reihe von noch feineren Aquarellen von *John Constable*, dem „Bahnbrecher“ der modernen Stimmungslandschaft, dem in Frankreich unter dem Namen „La serre“ (das Treibhaus) bekannten Bilde *Manet's* und der prächtigen, im vorigen Heft der „Zeitschrift“ wiedergegebenen Bronzebüste des Bildhauers Dalou von *Rodin* absieht, sind die Erwerbungen aus den Mitteln der Kunstfreunde meist solche, an denen selbst die wärmsten Verehrer nur die Klaue des Löwen, nicht den Löwen selbst zu entdecken vermögen. Dafür sind diese Werke aber auch sehr billig. Die Künstler dieser Richtung sind durch Kunsthändler niemals verwöhnt worden; sie brauchen keine prunkvollen Ateliers und freuen sich königlich, wenn sie nur ihre Individualität durchsetzen können. Selbst Liebermann hat eine Reihe von Zeichnungen nach der Natur, unter denen sich übrigens manches Gute, an Rembrandt erinnernde befindet, für einen billigen Preis hergegeben.

Für eine wertvollere Bereicherung der Nationalgalerie halte ich die aus dem kaiserlichen Dispositionsfonds angekauften Kunstwerke, die die fremdländische Kunst wohlwollend berücksichtigen, aber auch nicht ihren Ausschreitungen allzusehr entgegen kommen. Wir citiren nur in bunter Reihe ein Damenbildnis von *Fantin-Latour*, das Bildnis Menzel's von *Boldini*, den Novembertag in der Normandie von *F. Thaulow*, den Sommerabend in Schweden von *A. Zorn*, die Witwe von *A. Farasyn*, den Sommerabend bei Scheveningen von *H. W. Mesdag*, eine Ansicht des Canale Grande in Venedig von *Ciardi*, eine Gebirgslandschaft von *Fragiacomo* und eine Bronzebüste des Catilina von dem Belgier *Vinçotte*. Über Einseitigkeit oder über Abneigung gegen gewisse Richtungen kann man bei uns also nicht mehr klagen. Es wird aber immer noch an dem bewährten Grundsatz altpreußischer Sparsamkeit insofern festgehalten, als man für gutes Geld auch gute Ware haben will.

Über diesen Ankäufen ist freilich die deutsche Kunst nicht so berücksichtigt worden, wie sie es verdient hätte. Aber wer einmal das nobile officium einer internationalen Kunstausstellung übernommen hat, der hat auch die Verpflichtung, den fremden Künstlern Entschädigung in klingender Münze zu bieten, und das dafür Erworbene kommt den öffentlichen Sammlungen zu Gute, damit die deutschen Künstler daraus lernen können, wie sie es anzustellen haben, um auch einmal auf die Höhe des internationalen Kunstinteresses zu kommen.

ADOLF ROSENBERG.

AUSSTELLUNG DES DÜSSELDORFER KÜNSTLERKLUBS „ST. LUCAS“.

Wie alljährlich im Dezember, hat der Künstlerklub „St. Lucas“ — die geschlossene Vereinigung der hervorragendsten Mitglieder der Secession — seine Jahresausstellung in den Räumen des Schulte'schen Kunstsalons veranstaltet. Diesmal zeigt sich die Ausstellung des Klubs dadurch von einer neuen Seite, dass man eine Anzahl auswärtiger und ausländischer Meister zur Beschickung eingeladen; v. Uhde, Stuck, Liebermann, Maris, Claus, Walter Crane sind ihre Namen.

Im Mittelpunkte des Interesse's steht Prof. *A. Kampf* mit einer Anzahl neuer Schöpfungen, deren wertvollste das Kolossalgemälde „Rückzug 1812, mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen“, ist: gewiss eine tüchtige Leistung, die aber dennoch nicht zu erwärmen vermag. Es fehlt dem Werke in erster Linie jener Hauch des Persönlichen, der auch das Nebensächlichste belebt und kunstvoll macht. Mit diesem Mangel geht das Fehlen jenes Gefühls für den Geist der Geschichte Hand in Hand, dessen Verkörperung zur Begeisterung zwingt. Dies Gefühl besitzt ein anderer Düsseldorfer, der ausgezeichnete Schwarz-Weiß-Künstler *Schreuer* in ausgiebigem Maße, wie sein Cyklus „Aus dem alten Düsseldorf“ beweist, welche Blätter teilweise Menzel's Beobachtungsgabe und Sinn fürs Historische bekunden. An dem fehlenden Vermögen, sich in den Geist eines Thema's zu vertiefen, scheitert ein anderes Bild von *Kampf*: „Am hl. Gnadenbilde in Kevelaer“ noch weit mehr. Es giebt in der Darstellung religiöser Themata jetzt, wie einst, zwei Strömungen: jene heitere der Südländer, bei denen — wie vornehmlich bei den modernen Spaniern und Italienern — ein Kirchenfest stets etwas von einer festlich-frommen Maskerade an sich hat, und jene der Germanen, die bei religiösen Vorgängen stets die mystisch-tiefe Verzückung gestalten.

Kampf's Scene ist keiner von beiden verwandt; es ist die technisch geschickte Naturstudie eines einfachen Realisten, der nicht ins Herz der Dinge zu schauen vermag. Ebenso missglückt ist sein Debut als Bildhauer, da er sich auch hier eine psychologisch ebenso schwer zu lösende Aufgabe gestellt hatte. In der Büste „Der Sieger" versuchte er die seelische Blasirtheit eines jungen römischen Cäsaren zu gestalten und kam über einen missmutig verzogenen Mund und eine geistlos gerunzelte Stirn nicht hinaus.

Rocholl's Schlachtenbilder stehen an Pittoreskem früheren Leistungen nach.

A. Frenz giebt mit seiner „Nacht" wohl seine bisher schwächste Leistung. Was sagt uns dieser geistlose, oberflächlich gemalte, von Eulen umflatterte, sich am Nachthimmel hinwälzende Frauenakt? Es ist schade, wie das Talent dieses von Natur reich begabten jungen Künstlers im Schlendrian und in der gegenseitigen Beweihräucherung mehr und mehr versandet. Desgleichen macht *Spatz*, jener junge Künstler Düsseldorfs, der das Wesen der neuen Kunst am tiefsten erfasst hat, bedenklich Halt; es wäre ihm ein zweiter Frühling von Herzen zu wünschen. Seine jetzigen Bilder sind ermüdende Wiederholungen seines alten Leitmotivs vom „Weibe als Mutter" etc. und stehen teilweise koloristisch früheren Arbeiten nach. Auf seinem Bilde „Verklingende Töne" ist das Kolorit schwer, unpersönlich und unlyrisch, welch letzteres es doch bei ihm, dem Neu-Idealisten, am wenigsten sein müsste.

Ein überaus frischer Zug weht durch die junge Landschaftsschule, doch bemerkt man leider bei ihr auch schon ein allzufrühes Stehenbleiben. In der Metropole bedeutet das Abklärung, in der Provinz, da man es leicht aus Mangel an frischem Wind zu früh thut, Rückschritt. Nichtsdestoweniger sind eine Reihe guter Sachen vorhanden. Da ist vor allem *Olaf Jernberg* und *Hermanns*; ersterer mit ausgezeichneten Herbst- und Winterbildern, letzterer mit einer Amsterdamer Gracht, Leistungen, die infolge ihrer koloristischen Sicherheit von großer Suggestionskraft der Stimmung sind. Desgleichen sind *Liesegang, Herzog, Wendling* mit tüchtigen Leistungen vertreten. *Eugen Kampf's* „pointillistischer Versuch" wirkt erkünstelt; man hat das Gefühl, als wolle er uns, nachdem seine Kunst in bedenklichen Stillstand versunken, nun einmal „spanisch" kommen.

Von Auswärtigen sandte *Uhde* seinen „Christus und Nikodemus"; *Stuck* ein kleines Bild „Orpheus", das in seinem koloristischen Lyrismus wie ein Zaubergesang aus der Unterwelt wirkt; *Liebermann* das äußerst duftige Porträt einer Dame am Seestrand; *Maris* zarte silbergraue Landschaften; *Claus*, der Belgier, virtuose Lichtstudien und *Walter Crane*, der große Tapetenkünstler und Buchillustrator, einige Kleinigkeiten, die nicht geeignet sind, dem Unkundigen einen Begriff von der Bedeutung dieses Mannes zu geben. *RUDOLF KLEIN.*

ALLEGORIEEN UND EMBLEME.[1]

Die Ausstellung, womit das Wiener Künstlerhaus seine diesjährige Saison eröffnete, bot eine Fülle nützlicher und dankenswerter Anregungen für diejenigen, welche die Kunst nicht mehr vom Leben abtrennen, sondern in innigere Beziehungen zu ihm treten lassen möchten.

Die bekannte Verlagsfirma *Gerlach & Schenk* blickt heuer auf eine fünfundzwanzigjährige Thätigkeit zurück, welche der Hebung der dekorativen Künste gewidmet war, eine redliche Arbeit, die unter der Leitung Martin Gerlach's mit Verständnis durchgeführt und mit jenem verdienten Erfolge gekrönt worden ist, der in der Erreichung des Besten seine alleinige Befriedigung findet. Die oberen Räume des Künstlerhauses gaben in der geschmackvoll angeordneten Ausstellung von Originalzeichnungen, Aquarellen, Ölbildern, Drucken und Vorlagen einen Überblick über diese Arbeit und interessante Einblicke zugleich in das Schaffen oder — um es praktischer und prosaischer auszudrücken — die Verwendbarkeit hervorragender Künstler auf kunstgewerblichem Gebiete.

Der Gedanke, ein und dasselbe Thema von verschiedenen Künstlern behandeln zu lassen, ist nicht neu; aber er hat sich immer gelohnt und lohnt sich auch heute noch. Die Ausstellung hat es bestätigt. Die schwierigste Aufgabe und vom Scharfsinn in der Aufspürung der geeigneten Talente mehr als vom geschäftlichen Sinn abhängig war diejenige, für die einzelnen Gebiete die passenden künstlerischen Individualitäten heranzuziehen. Auch sie ist im großen Ganzen mit Glück gelöst worden.

Voran muss hier *Franz Stuck* genannt werden. Die Hälfte der ganzen Ausstellung trug seinen Stempel. Und zwar den des jungen Stuck, den wir kaum mehr kennen. Hier haben wir die Leichtigkeit und unbekümmerte Frische des armen, aber seiner unerschöpflichen Kraft bewussten Künstlers, dessen geschickte Hand so trefflich zeichnet und zugleich etwas Geld verdienen muss. Und wie gut weiß sie sich in diesem halben Zwang, unter diesem wohlthätigen Druck, zu bewegen! Stuck ist gerade eine Natur, die unter solchen Verhältnissen gedeiht, ihr Bestes zu geben vermag. Wo eine zartere, sprödere Individualität verkümmert, da blüht sein urwüchsiges und handfestes Talent auf. Stuck hat später anders gearbeitet. Vom Erfolg rasch in etwas gefährliche Höhen getragen, wo die Selbstkritik aufhört, bekam er jenes selbstgefällige Drauflospinseln, jenes absichtlich Unfertige, Hypergeniale, welches so vielen seiner späteren Bilder anhaftet, aus denen dann von Zeit zu Zeit noch ein Treffer von suggestiver Intensität und wirklichem Können herausragt, wie der „Krieg" und die „Sphinx". In den früheren Arbeiten

1) Durch Mangel an Raum verspätet. (Anm. d. Red.)

nichts dergleichen, keine Philosopheme, lauter unbekümmertes Leben, Schweben, Tanzen, Laufen, Springen und Balgen. Die in virtuoser Federtechnik ausgeführten Kompositionsmotive zu ganzen Reihen von Karten und Vignetten sind schier unerschöpflich. Nichts von Pessimismus, keine Grübelei, Freude an allem, was Form hat, lautes Lachen und derbe Sinnlichkeit, — jenseits von Gut und Böse. Der Erdgeruch, den die Stuck'schen Fabelwesen an sich haben, unterscheidet sie merkwürdig von denen Böcklin's; sie sind nicht so ganz märchenhaft, so ganz aus einer „andern Welt“, wie die des Baseler Meisters. Sie sind ein Geschlecht, welches zwischen Fabel und Wirklichkeit lebt, doch keine Bastarde von Böcklin'schen Tieren. Diese haben etwas völlig in sich Abgeschlossenes. Stuck's Tiere sind dagegen mehr zu Faunen und Satyrn ausgewachsene Waldmenschen oder Bauernlümmel mit Bocksbeinen, die doch mehr oder weniger alle noch an der Scholle kleben. Man sehe die wie wahnsinnig rennenden, sich die Beine fast ausrenkenden Kerle, die den Strauß verfolgen; oder die beiden, die den Fisch aus dem Wasser zerren und mit aller Macht an der Schnur reißen, während die Nixe, aufs höchste erschrocken, ihren Schützling gegen die Rangen verteidigen möchte! Da ist Urtrotz und Übermut; aber auch etwas gar zu menschlich Nahes, so eine Art „Darwinismus“, der nie bei Böcklin vorkommt. Bei Stuck ist der Wirklichkeitssinn noch intensiver; auf ihn scheint das Wort des „Rembrandtdeutschen“ wie gemünzt: „Das reiche Kapitel der Symbolik und Mystik steht nur dem ganz zur Verfügung, der ihm einen ebenso reichen Schatz kräftigen Wirklichkeitssinns an die Seite setzen kann.“

Stuck macht uns stets den Eindruck eines Naturburschen vom Lande, dem in der Stadt die Naivetät abhanden gekommen ist, ohne dabei die derbe Bauernkraft zu verlieren. Da ist z. B. die „Putzmacherin“: eine vollbusige Münchenerin, die unter dem knappen Schnürleibchen des Lebens Überfülle kaum zurückhalten kann, Landmädchen und Stadtgrisette in einer Person, charakteristisch für das Wesen des Naturburschen Stuck, der das mit einer Lust zeichnet, die nicht mehr weit entfernt von Lüsternheit ist. Und wie dieses stramme Evakind sich das städtische Raffinement angeeignet hat, so ist auch Stuck bald raffinirter geworden, berechnender, koketter; aber ein derber Leib sitzt bei aller „Verfeinerung“ unter der äußeren Verkleidung; der möchte dann auch bei Gelegenheit die Fesseln sprengen — wie die eingeschnürte Fülle der drallen „Putzmacherin“.

Die Entwicklung dieses merkwürdigen Talents zu beobachten, bot die Ausstellung reichliche Anhaltspunkte. Das Gesundeste leistet Stuck vielleicht in den lustigen Karten und Vignetten; seine Erfindungsgabe kennt da keine Grenzen und sein eminentes Zeichentalent stempelt ihn zum geborenen Stilisten, zum Gelegenheitszeichner — im guten Sinne — von Tanz-, Wein-, Menu- oder Hochzeitskarten. Die naive Frische aller dieser Blätter hat noch nichts von dem absichtlich dämonischen Zug des späteren Stuck an sich. Einige von den Wappen (das Goldschmiedewappen, das Wappen der Weber in England, Buchhändler- und Buchdruckerwappen u. a. m.) sind auch ganz prächtig, voll lebendiger Formen und geschlossen in der Wirkung. Die früheren Arbeiten sind so gut, dass sie den Wunsch zeitigen, der Künstler hätte nie diese Bahn verlassen. Auch als Lehrer war seine Wirkung kaum eine gute zu nennen. Auf eindrucksfähige und schmiegsame Talente — wie der Wiener Engelhardt z. B. — wirkt seine Art mehr erdrückend als fördernd; das haben wir auf der letzten Wiener Jahresausstellung gesehen.

Interessant ist es, unter den Allegorieen einige von *Max Klinger* zu studiren. Sie sind spröde und für kunstgewerbliche Reproduktion kaum geeignet, aber sie zogen uns dennoch an, aus einem andern Grunde. In diesen Sachen ist nämlich das unzureichende Können neben dem übermenschlichen Wollen noch deutlich erkennbar; diese seltsame Überhäufung von Gedanken, die sich drängen und schieben und nach Ausdruck ringen, wertvoller an Inhalt als an künstlerischer Form, nicht frei von Fehlern, Verzeichnungen und Geschmacklosigkeiten, tastend in der Technik. Am geschlossensten in der Wirkung ist unter diesen Blättern die schön komponirte und energisch herausgearbeitete Allegorie der „Monarchie“. Auch in der Technik zeigt sie schon einen höheren Grad der Beherrschung, z. B. in der Behandlung des Hermelins und des Stofflichen überhaupt. Inhaltlich ist sie von Größe des Gedankens getragen, nicht ohne eine leise Beimischung von Ironie. Eine hohe, hagere Herrschergestalt, mit Habichtsnase und stechendem Blick, voll Energie und Leidenschaft, empfängt von einem in einer Sonnenglorie herabschwebenden Engel das Symbol der königlichen Gewalt, den goldenen Kronreifen, nach welchem die dünnen, gekrümmten Finger ungeduldig, fast hastig, greifen, während der Thronerbe in der Wiege liegt und mit seinem altklugen Gesicht sich seiner Bedeutung schon vollauf bewusst erscheint. Das Ganze ist rechts erhöht auf einem Thron, zu dem Stufen hinaufführen, indessen die Großen des Reiches, die geistlichen und weltlichen Fürsten und Vasallen, zur Huldigung versammelt sind. Die Sonnenstrahlen beleuchten hell den Herrscher und seinen Sohn und Erben, der noch in den Windeln liegt: also das richtige „Gottesgnadentum“. So viel lässt sich nötigenfalls mit Worten wiedergeben, die Eigenart und Wucht der merkwürdigen Komposition nicht. Mit mächtigem Wollen ist es dem Künstler hier geglückt, die Gedanken in Form zu zwingen und den Mangel an technischer Gewandtheit zu überwinden. In der herben Formensprache, besonders bei den muskulösen Mannweibern, berührt sich Klinger's Empfinden wirklich mit dem Michelangelo's; diese des „ewig Weiblichen“ ganz entbehrenden Frauenleiber sind vom Geschlecht der

Sibyllen in der Sixtinischen Kapelle. — Recht bezeichnend für die Art der künstlerischen Anschauung Klinger's ist eine Äußerung, die er gelegentlich einer Frage gethan hat, in der es sich um die Annahme einer lehrhaften Stellung handelte: „Was kann man denn eigentlich lehren? Ist eine Begabung echt, so muss sie sich allein „durchbeißen“, und einem unechten Talent nützt auch der Unterricht nichts.“ Dieses „sich allein durchbeißen“ kann man bei Klinger Schritt für Schritt verfolgen. Und das ist es, was auch die früheren Arbeiten so anziehend macht. Will man eine Parallele gestatten, so möchten wir sagen: Franz Stuck, das bei weitem größere Talent, sowohl zeichnerisch als auch malerisch, muss dem weniger vielseitigen, herben, schwerringenden Schaffen Klinger's weichen, weil diesem der unverkennbare Stempel des Genie's aufgedrückt ist. Das Geheimnis liegt nur im Inhalt, nicht in der Form, denn darin ist Stuck zweifellos ursprünglich Klinger überlegen. Wer das nicht glaubt, konnte sich in dieser Ausstellung davon überzeugen.

Einen interessanten Teil der Ausstellung bildeten die geschmackvoll zusammengestellten Pflanzen- und Blumen-Arrangements, in photographischen Naturaufnahmen von *Martin Gerlach*, und daran angeschlossen die stilistische Verwertung der Pflanze in Kunst und Gewerbe von Professor *Anton Seder*. Die zielbewusste Art dieser Zeichnungen, die in der feinen koloristischen Behandlung und genauen Abwägung der Verhältnisse eine seltene Meisterschaft verraten, lässt keinen Raum für träumerische Undeutlichkeit oder Stimmungseffekte übrig. Alles ist deutlich und klar gewollt. Hier, wie in dem prachtvollen neuen Werke „Das Tier in der dekorativen Kunst“ offenbart sich das Können des Künstlers im hellsten Lichte. In der „Pflanze in Kunst und Gewerbe“ zeigt sich u. a. *E. Unger* von großem Geschick und Feinheit in der richtigen Beobachtung der Farbentöne.

Unter den Namen der Künstler finden sich noch manche von gutem Klang, wie *Franz Simm, F. Patek, H. Darnaut, P. Matsch, E. Doepler d. j., O. Seitz, H. Prell, Carl Gehrts, Gustav Klimt* (mit feinen und zartempfundenen Zeichnungen, leicht getönt), *A. Lietzen-Mayer, J. Berger, Carl Marr, A. Schill, O. Greiner*, mit einer sehr gut gezeichneten Leiste zum „Wein“ (Neue Folge von Allegorieen), *H. Knackfuß, N. Gysis, E. Klimsch, W. Süs*, mit Initialen, *M. Svabinsky, H. Kaulbach, H. Kaufmann* u. a. m. Merkwürdig achaistisch sind die Kompositionen von *J. Diez*, die mit ihren heraldisch verschlungenen Linien nicht jedem munden werden. Aber er ist ein hervorragender Tierzeichner, und die Allegorie der „Musik“ durchzieht eine eigentümlich feierlich-naive Stimmung, die auf selbständiger Empfindung beruht.

Die beiden in Wien lebenden *H. Lefler* und *K. Moser* zeigen die geschmackvolle Grazie und Formenschönheit der Wiener Schule von der besten Seite.

Der Gesamteindruck, den man mitnahm, war ein Gefühl gehobener künstlerischer Harmonie, und der im Anfang angedeutete Gedanke befestigte sich: Das Kunsthandwerk ist das weitgeöffnete Thor, durch das die moderne Kunst endlich auch in breitere Schichten des Volkes einzudringen vermag; die Empfänglichkeit für das, was nicht nur nützlich, sondern auch schön, veredelnd und bildend ist, wird durch diese Pforte in diejenigen Kreise des Bürgertums getragen, welche teils aus Unkenntnis, teils aus Mangel an Geld und Zeit, dem Ausbreiten künstlerischer Bildung bisher einen passiven aber schwerüberwindlichen Widerstand entgegengesetzt haben. So erfüllen die „angewandten Künste“ eine vorwiegend sociale Aufgabe. Dank allen denen, welche zu diesem Ziele mitarbeiten helfen! —un.

WETTBEWERBUNGEN.

Das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig. Zu dem zweiten Wettbewerb des Völkerschlachtdenkmals in Leipzig waren 72 Entwürfe eingereicht worden. Das Preisgericht, bestehend aus den Herren königl. Baurat Hoffmann, Stadtbaurat in Berlin, Bildhauer Professor Otto Lessing, Berlin, Architekt Geh. Hofrat Professor Weißbach, Dresden, Architekt Professor Friedr. Thiersch, München, Bildhauer Professor F. v. Miller, München, königl. Baurat Arwed Rossbach, Leipzig, Baudirektor Professor Licht, Leipzig, Oberbürgermeister Dr. Georgi, Leipzig, Bürgermeister Dr. Tröndlin, Leipzig, Architekt Clemens Thieme und Rechtsanwalt Dr. jur. Barth, Vorsitzende des deutschen Patriotenbundes, und dem an Stelle des erkrankten Herrn Geheimrat Ende-Berlin aufgenommenen Herrn königl. Baurat Schwechten-Berlin tagte am 21. und 22. Dezember 1896. Als Ergebnis der erschöpfend geführten Prüfung waren folgende Preise zu verzeichnen: 1. Preis 6000 M. Architekt *Wilhelm Kreis*-Charlottenburg; 2. Preis 4000 M. Architekt *Otto Rieth*-Berlin; 3. Preis 2500 M. Architekten *Karl Spaeth* und *Oskar Usbeck*-Berlin; 4. Preis 1500 M. Architekt Professor *Bruno Schmitz*-Charlottenburg und 5. Preis 1000 M. Architekt *Arnold Hartmann*-Berlin. Der 1. Preis erhielt 8 Stimmen der 12 Preisrichter, der 2. Preis 7 Stimmen, der 3. Preis 6, der 4. Preis und der 5. Preis wieder 6 Stimmen.

*** *Die Konkurrenz um ein Bismarckdenkmal für Dresden* ist resultatlos verlaufen. Ein erster Preis wurde überhaupt nicht zuerkannt. Der zweite Preis wurde dem Bildhauer *Werner Stein* zu Teil. Er und die Bildhauer Prof. *J. Schilling* und Prof. *R. Diez* sind zu einem engeren Wettbewerb eingeladen worden.

*** *In der Konkurrenz um ein Schulze-Delitzsch-Denkmal* in Berlin hat der Bildhauer *Karl Meisen* in Friedenau bei Berlin, früher in München, den ersten Preis erhalten.

DENKMÄLER.

*** *Ein Grabdenkmal Donatello's* ist am 21. Dezember v. J. in der Capella Martelli in San Lorenzo in Florenz in Gegenwart des italienischen Königspaares enthüllt worden. Die Schöpfer des Denkmals sind der Bildhauer *Romanelli* und der Architekt *Guidotti*, die sich dabei an den Stil Donatello's gehalten haben. Die Figur des Meisters ist in Bronzeguss ausgeführt. Über dem Sarkophag ist ein Medaillonrelief mit der Madonna und dem Kinde angebracht. Die Kosten des

Denkmals, die sich auf nur 6000 Lire beliefen, sind zum größeren Theil vom Circolo artistico aufgebracht worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Rom. — Sammlung Sciarra. Zwischen dem Prinzen Maffeo Colonna-Sciarra und dem Unterrichtsminister Gianturco ist eine Vereinbarung zu stande gekommen, der zu folge fünfzehn Kunstwerke aus der Sammlung des Prinzen in das Eigentum des Staates übergehen, wogegen dieser dem Prinzen das unbeschränkte Verfügungsrecht über die in seinem Besitz verbleibenden Stücke zugesteht. Damit ist eine an wechselvollen Phasen reiche Rechtsangelegenheit zu einem gütlichen Abschlusse gelangt. Man erinnert sich, wie Prinz Sciarra i. J. 1891, während die von ihm eingeleiteten Schritte zur Enthebung seiner Sammlung von fideikommissarischen Verpflichtungen noch im Gange waren, einige wertvolle Stücke derselben verkaufte, in dem daraufhin gegen ihn angestrengten Strafprozesse schuldig erklärt, dann aber in letzter Instanz freigesprochen und bloß zu einer Geldbuße von 1800 Lire wegen Übertretung des Ediktes Pana verurteilt wurde. Die in das Eigentum des Staates übergehenden Kunstwerke sind nach den Bezeichnungen und Nummern des bestehenden Inventars die folgenden: Gemälde: 1. Magdalena von Guido Reni (5); 2. Leben Jesu von Giotto (12); 3. Arkadische Hirten von Bart. Schidone (18); 4. Madonna, h. Josef und h. Petrus Martyr von Andrea del Sarto (36); 5. Verwandlung des Picus von Gir. da Carpi (40); 6. Vestalin mit der Statue der Cybele von demselben (41); 7. Jesuskirche in Rom bei der Heiligsprechung von S. Ignatius, Architektur von Gagliardi, Figuren von Andrea Sacchi (79); 8. Madonna und schlafendes Jesuskind von Giovan Bellini (142); 9. Vision des Fr. Tommaso von Celano, unbekannter Meister (146); 10. Porträt Stefano Colonnas von Bronzino (180). Statuen: 11. Stück einer halbrunden Basis mit drei bakchischen Figuren (8); 12 und 13. Weibliche und männliche etruskische Figur (8 und 9); 14. Verschleierte Kaiserin (17); 15. Verschleierte Kolossalfigur mit aufgesetztem Kopf (19). — Diese Vereinbarung tritt aber erst dann in Kraft, wenn die neuen erstgenannten Gemälde von der seitens einer Kreditgesellschaft an denselben vollzogenen Pfändung befreit sein werden.

V.

*** *Auf der vorjährigen internationalen Kunstausstellung in Berlin* sind Kunstwerke im Betrage von 728944 M. 70 Pf. verkauft worden.

*** *Für die internationale Kunstausstellung in Venedig* hat die Stadtverwaltung Preise im Betrage von 40000 Lire gestiftet. Zwei Preise von je 10000 Lire sind für das beste italienische und für das beste ausländische Bild ausgesetzt worden. Bedingung ist, dass keines dieser Bilder vorher irgendwo öffentlich ausgestellt war.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Leipzig. Der 28. Bericht des Leipziger Kunstvereins ist soeben erschienen; er giebt Nachricht über die Vorgänge seit dem Oktober 1893 und erstreckt sich auf zwei Jahre, bis September 1895. Im Jahre 1893/94 sind an Mitgliederbeiträgen, Eintrittskarten, Zinsen u. s. w. eingegangen: M. 16690.75. Die allgemeinen Unkosten innerhalb des Jahres betrugen an Gehältern, Verwaltungsspesen etc. ca. 4800 M. Die Ausstellungskosten beliefen sich auf ca. 4300 M. Für Vorträge wurden ca. M. 1000 ausgegeben. Die Gesamtausgaben betrugen M. 10040.19. Der Überschuss von M. 5650.56 wurde satzungsgemäß zu zwei Dritteln an die Kasse des Museums, zu einem Drittel an die Sammlungskasse des Vereins abgeführt. Aus der Museumskasse wurden drei Bilder, von *Gegerfelt, Didier-Pouget, Kubierschky,* für ca. 5000 M. angekauft, außerdem ein Aquarell von *Fehdmer* für M. 118. — Für das Jahr 1894/95 stellen sich die Beträge wie folgt: Gesamteinnahme M. 17746.65. Ausstellungsunkosten M. 4274.84. Vorträge M. 1383.70. Gehälter, Verwaltungskosten ca. M. 5800. Herstellung des Oberlichtsaales M. 700. Gesamtausgabe M. 11714.31. Überschuss M. 6032.34, wovon M. 4021.56 an die Museumskasse, M. 2010.78 an die Sammlungskasse abgeführt wurden. Fürs Museum wurden daraus erworben für ca. 1000 M. Radirungen, zwei Bilder von *Leu* und *Schütz*, vier Aquarelle, zwei von *Weichardt*, je eins von *Fritz* und *Schmidt-Michelsen*, eine Zeichnung von *Heubner:* Gesamtpreis M. 2061.10. Aus der Sammlungskasse wurden bestritten: im Jahre 1893/94 M. 895.05 für Bücher und Zeitschriften, M. 1609.80 für Kunstblätter, Photographieen etc. und 1894/95: für Bücher und Zeitschriften M. 835, für Photographieen M. 58.40. — An Geschenken und Vermächtnissen erhielt das Museum ein Ölbild von *Lenbach*, Bismarck im Helm (vom Maler selbst); *Tito Lessi*, Der Raucher, aus dem Vermächtnis des Konsuls *W. Schmidt;* Vermächtnis von Frau *v. Seelhorst*, Porträt von A. Dörrien, von *G. Kügelgen* gemalt und Porträt von Frau Anna Dörrien, angeblich von *Anton Graff;* eine Marmorherme mit dem Bildnisse Kaiser Wilhelm's II. von *Kaffsack*, Geschenk des Geh. Kommerzienrats *Ad. Kröner*, Stuttgart; die Halbfigur der Kassandra von *M. Klinger* von einem Ungenannten; eine Marmorbüste, Die Verdammnis von *Permoser*, erhielt das Museum aus der Stadtbibliothek. Vom Rate der Stadt wurden erworben: *H. Thoma*, Mainlandschaft; *F. Lempoels*, In der Kirche; *James Paterson*, Nach der Flut; *Karl Kronberger*, Der Herr Stadtwachtmeister; *Fr. Schreyer*, Lüneburger Haide; *Herkomer*, Auswanderer; *W. Firle*, Der Glaube, Triptychon; *Lenbach*, Bildnis Moltke's; *Ad. Kunz*, Stillleben. An Aquarellen und Radirungen, Zeichnungen etc. kaufte der Rat Werke von *Ad. Männchen, G. Theuerkauf, O. Greiner, E. Heyne, Adolf Menzel, F. Flinzer, M. Klinger, Th. Grosse, E. Klotz.* Plastische Werke erhielt das Museum durch Ankauf des Rates: Die Halbfigur der Salome von *Max Klinger;* eine Reiterfigur in Bronze von *Artur Volkmann*, ein Relief, Das Schicksal von *Josef Magr.* In jedem der beiden Vereinsjahre wurden Sonderausstellungen veranstaltet, Vorträge wurden in jedem Jahr sechs gehalten, von Prof. Dr. Lehmann, Karl Woermann, A. Schmarsow, Th. Schreiber (zweimal), V. Valentin, J. Vogel, F. Schlie, R. Muther, Alwin Schultz, R. Vischer, H. Wölfflin. Die Zahl der Mitglieder ist nicht unwesentlich gewachsen; sie beläuft sich auf 1188 mit 1201 Anteilscheinen (gegen 971 Mitglieder im September 1893).

⊙ *In der ersten diesjährigen Hauptversammlung des Vereins Berliner Künstler* ist der bisherige Vorstand wieder gewählt worden. Er besteht aus folgenden Mitgliedern: Prof. *Ernst Körner*, erster Vorsitzender, Architekt *Karl Hoffacker*, zweiter Vorsitzender, Maler *Ernst Hausmann* und Dr. *H. Seeger*, erster und zweiter Schriftführer, Prof. *F. Schwenke* und Bildhauer *R. Rusche*, erster und zweiter Säckelmeister, und Maler *Hans Dahl*, Archivar.

VERMISCHTES.

⊙ *Die Neubauten für die kgl. Museen in Berlin* werden nunmehr, nach zwölfjährigen Vorarbeiten, ernstlich in Angriff genommen werden. In den preußischen Staatshaushaltsetat für 1897/98 werden 500000 M. „zur Erweiterung der

Kunstmuseen durch Errichtung von Gebäuden auf der Museumsinsel“ als erste Rate gefordert. In der Erläuterung dazu heißt es: „Es wird vorgeschlagen, zur Aufstellung der pergamenischen Altertümer südlich der Stadtbahn nach Osten zu nur einen kleinen Bau, dagegen nördlich derselben ein Museum, welches die Gemäldegalerie, die Bildwerke des christlichen Zeitalters und das Kupferstichkabinett aufnehmen soll, zu erbauen, die äußerste nördliche Spitze der Insel aber für das Denkmal frei zu lassen, das der Kaiser dem verewigten Kaiser Friedrich an dieser Stelle zu errichten beabsichtigt. Die Kosten sind für das kleinere Gebäude auf 850000 M., für das andere auf 5 Millionen veranschlagt.“ Die Pläne zu beiden Museen liegen bereits vollendet vor. Der für das Antiken-Museum ist von Prof. *Fritz Wolff* geschaffen worden. Das Museum wird außer den pergamenischen Bildwerken sämtliche Originalskulpturen des Alten Museums aufnehmen. Den Entwurf für das große Museum, dessen vornehmster Inhalt die Gemäldegalerie bilden wird, hat Hofbaurat *Ihne* bearbeitet. Weitere Einzelheiten über diesen großartigen, endlich zur Ausführung gereiften Plan behalten wir uns für einen besonderen Artikel vor.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Die Hälfte der Adolf-Ginsberg-Stiftung im Betrage von 1000 M. ist für das Jahr 1897 an Stelle des Malers *Paul Noack,* der sich am 23. Dezember v. J. in einem Anfall von Schwermut das Leben genommen hat, dem Maler *Adolf Obst* in Berlin verliehen worden

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. 1896. Nr. 4.
Römischer Altar in Rovio. Von A. Schneider. — L'abbaye de Saint Maurice en Valais. Von J. Michel. — Recherches archéologiques dans les Cantons de Vaud et du Valais en 1896. Von A. Naef. — St. Martin auf dem Zürichberge. Von O. H. Zeller-Werdmüller. — Die Wandgemälde in der St. Peterskapelle zu Stein a. Rh. Von H. Wüscher. — Kleinere Nachrichten. Von C. Brun. — Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Von J. R. Rahn: Kanton Thurgau.

Christliches Kunstblatt. 1896. Nr. 12.
Die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus. Von Dr. Gradmann. — Offenes Antwortschreiben an Herrn Baurat Dr. Mothes. Von P. Brathe. — Beitrage zur Geschichte der deutschen Bauhütte. Von A. Klemm.

Die graphischen Künste. 1896. Nr. 5/6.
Karl Storm van's Gravensande. Von W. Ritter. — Vom neuen Hofburgtheater von J. Bayer. — Geschichte des Hofburgtheaters. Von J. Folnesics. — Etudes militaires faites au Caucase par Horschelt. Von K. Masner. — Mitteilungen Nr. 5 u. 6.

Die Kunst für Alle. 1896/97. Nr. 7.
Wechselwirkungen zwischen Litteratur und bildender Kunst um die Wende des vorigen Jahrhunderts. Von Dr. H. Schmidkunz. — Robert Bärwald †. Von M. Schmid.

Gazette des Beaux-Arts. 1897. Heft 1. (Nr. 475.)
Deux familles des sculpteurs da la première moitié du XVIII. siècle: Les Boudin et les Bourdin. II. Von P. Vitry. — Le songe du chevalier. Von R. de Maul de la Clavière. — François-Joseph Heim. II. Von P. Lafond. — Un vase oriental en porcelaine, ornée d'une monture d'orfèverie du XIV. siècle. Von F. Mazerolle. — Les mosaïques byzantines du monastère de Saint-Luc. Von Ch. Diehl. — Le carton attribué à Raphaël au British-Museum. Von B. Berenson. — Un portrait de femme par Goya à la National Gallery. Von P. Lefort. — L'exposition des eaux-fortes de M. G. Leheutre. — Une collection de tableaux modernes. — Bibliographie.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1896/97. Heft 9.
Spätgotische Stickerei der vom Strahlenkranze umgebenen Himmelskönigin. Von Schnütgen. — Über rheinische Elfenbein- und Beinarbeiten des XI. u. XII. Jahrhunderts. Von H. Semper. — Eiserner Kerzenträger in der Pfarrkirche zu Kleve. Von M. Geisberg. — Ein unbeschriebener Stich von Daniel Aldenburgh. Von F. Schaarschmidt.

Aufruf an die deutschen Künstler zum Zwecke der Pflege und Vervollkommnung des deutschen Plakates.

Wer die Vorgänge in der Entwicklung der Plakatkunst im Auslande verfolgt hat, wird mit uns bemerkt haben, dass in Deutschland, wo wir ein so kräftig aufblühendes Kunstleben besitzen, **die Plakatmalerei noch nicht zu der künstlerischen Bedeutung gelangt ist**, dass sie sich in dieser Beziehung mit den Leistungen des **Auslandes** messen könnte.

Es dürfte daher zeitgemäss sein, die **Plakatfrage** auch bei uns von einem **weiteren Gesichtspunkte** aus zu betrachten, und werden dann auch die **hervorragenderen Mitglieder der Kunstwelt** zu der Überzeugung kommen, dass die **Plakatmalerei für den Künstler von Ruf keine untergeordnete Kunst sei.**

Das Bestreben der deutschen Plakatkunst, welche sich auf dem Volkscharakter aufbauen muss, wird sich natürlich den **deutschen Gepflogenheiten,** die das Plakat vorzugsweise in **Innenräume** verlegen, anzupassen haben und zunächst darauf zu richten sein, **die Fernwirkung, soweit sie bei den Dimensionen des Raumes geboten erscheint,** in **erster Linie** zu berücksichtigen, im übrigen aber müssten **Monumentalität in der Conception, Solidität und Noblesse in der Ausführung, wie im technischen Verfahren als Richtschnur gelten.**

Es ist ausser allem Zweifel, dass das **Verlangen nach grösserem künstlerischen Wert** in der **Plakatmalerei in kurzer Zeit den Sieg** davontragen wird.

Erfreuliche Anfänge sind bereits gemacht worden, das deutsche Plakatwesen einer **höheren Stufe** zuzuführen, das beweisen **die Erfolge, welche die von uns veranstaltete Plakatausstellung im Oktober 1896 im Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig gehabt hat.** Infolge unseres Preisausschreibens waren **720 Entwürfe** von **deutschen und ausländischen Künstlern** eingegangen, worunter sich **überraschend tüchtige Leistungen** befanden.

Angeregt durch die auf dieser Ausstellung gesammelten Erfahrungen, glauben wir im **Interesse unserer vorwärts strebenden Künstler zu handeln,** wenn wir in **Leipzig, dem geographischen Centrum Deutschlands** mit seiner **hochentwickelten graphischen Industrie,** eine

dauernde Ausstellung
von künstlerisch wertvollen Entwürfen für farbige Plakate

ins Leben rufen.

Wir haben die **feste Überzeugung,** dass ein **solches Unternehmen**

die Pflegestätte der Reorganisation des deutschen Plakates

werden kann, **wenn ihm die verehrte Künstlerschaft ihre Teilnahme entgegenbringt.**

Verlangt werden

Plakat-Entwürfe

für alle Branchen, insbesondere:

Äpfelwein
Bier Bockbier
Biskuits
Kaffee und Surrogate
Schokolade und Kakao
Cigaretten
Cognac und Liqueure
Konserven
Elektrisches Licht
Fahrräder
Fleckenwasser
Fleischextrakt
Gasglühlicht
Handschuhe
Haarwuchsmittel
Hautpflegemittel
Honig- und Lebkuchen
Kau- und Schnupftabak
Kindernährmittel
Medikamente (Pillen)
Mineralwasser
Nähfaden
Nähmaschinen
Parfümerien und Seifen
Pianoforte
Rauchtabak
Reisstärke
Schaumwein
Stiefelwichse
Tinte
Zahnkonservirungsmittel
Zuckerwaren

(Hervorragendes Interesse haben die fettgedruckten Branchen.)

Die Ausstellung soll in diesem Jahre eröffnet werden. Über den **Zeitpunkt** der **Eröffnung** wird Näheres in der **„Illustrirten Zeitung"** und den **„Fliegenden Blättern"** bekannt gemacht. **Wir bitten die verehrte Künstlerschaft um recht rege Beteiligung** und **Einsendung** von **zweckdienlichen Originalen.**

Gute Entwürfe werden von uns jederzeit zu angemessenen Preisen angekauft.

Es werden ausserdem unabhängig vom Ankauf

jährlich zwei Prämiirungen

veranstaltet, die mit

je 9 Preisen

dotirt werden.

I. Preis Mark 1000.—, III. Preis Mark 300.— und
II. Preis Mark 500.—, 6 Preise à 200 Mark.

Die erste Prämiirung soll während der Dauer der Sächsisch-Thüringischen Ausstellung in Leipzig 1897 erfolgen. Der nähere Termin wird rechtzeitig bekannt gegeben.

Die Jury hierfür wird aus fünf bei unserer letzten Plakatausstellung prämiirten Künstlern, deren Namen später veröffentlicht werden, bestehen, während bei jeder weiteren Preisverteilung von den vorher prämiirten Künstlern fünf als Preisrichter fungiren werden. Die Namen der Künstler bleiben der Jury gegenüber streng verschwiegen. Die prämiirten und von uns angekauften Entwürfe gehen mit allen Rechten in unser Eigentum über.

Die näheren Bestimmungen für die Herstellung der Entwürfe u. s. w. werden den Herren Künstlern auf Ersuchen kostenfrei zugesandt.

Leipzig, Januar 1897.

Kunstanstalt Grimme & Hempel Act.-Ges.
in Leipzig.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN BERLIN SW.
Heugasse 58. Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 12. 21. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE KUNST IM PREUSSISCHEN STAATSHAUSHALTSETAT FÜR 1897/98.

Obwohl der preußische Finanzminister die allgemeine Lage der Finanzen des preußischen Staates in seiner Etatsrede keineswegs so rosig geschildert hat, wie sie vielfach, auch von fast ebenso gründlichen Rechnern, betrachtet wird, ist es doch gelungen, den Widerstand zu beseitigen, der bisher der Ausführung des seit fünfzehn Jahren bestehenden Planes zur Erweiterung der Gebäude für die königlichen Kunstsammlungen in Berlin entgegengesetzt worden war. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, dass dieser glückliche Erfolg in erster Linie dem energischen Eingreifen Kaiser Wilhelm's II. zu verdanken ist, und dass dieses wiederum zum Teil durch die glänzenden Erwerbungen der letzten Jahre, die besonders der Gemäldegalerie zu Gute gekommen sind, veranlasst worden ist. Freilich darf man sich noch keineswegs allzu sanguinischen Hoffnungen hingeben. Von den drei großen Museen, die bei dem im Jahre 1883 ausgeschriebenen Wettbewerb in Frage kamen, sollen vorerst nur zwei in Angriff genommen werden, und die für beide ausgeworfene Summe von 5850000 M. lässt vermuten, dass die ursprünglichen Pläne bei der Durchberatung und Berechnung im Einzelnen stark beschnitten worden sind. Die Verteilung ist auch etwas ungleich, da auf das Antikenmuseum nur 850000 M. kommen, obwohl dieses nicht bloß die Pergamenischen Funde, sondern sämtliche im Alten Museum vorhandenen Skulpturen aufnehmen soll. Bei dieser Beschränkung musste das stolze Projekt der Aufrichtung des großen Altars in seiner ursprünglichen Gestalt aufgegeben werden. Dafür wird das Museum voraussichtlich die dem Staat geschenkte Schliemann'sche Sammlung trojanischer Altertümer aufnehmen, die bisher in dem neuen Museum für Völkerkunde, in dem auch bereits über Raummangel geklagt wird, eine provisorische Aufstellung gefunden hat.

Das zweite größere Museum, das man der Kürze halber Renaissance-Museum nennt, wird außer der Gemäldegalerie die Originale und Abgüsse mittelalterlicher und Renaissancebildwerke, wie verlautet, auch das Kupferstichkabinett aufnehmen. Gerade die Sammlung von Originalskulpturen aus der Renaissancezeit ist in den letzten Jahren so stark vermehrt worden, dass ihre wirkliche Bedeutung bei der jetzigen Aufstellung ganz und gar nicht zur Geltung kommt. Die Pläne zu diesem Museum, die Hofbaurat *Ihne* entworfen hat, sind unter Zuziehung aller beteiligten Instanzen so gründlich durchberaten worden, dass mit den Vorbereitungen aller Voraussicht nach nicht viel Zeit mehr verloren gehen wird. Bei diesen Vorarbeiten ist auch daran gedacht worden, in einzelnen Räumen von dem bisherigen Prinzip der Auf- und Nebeneinanderstellung von gleichartigen Kunstwerken (Gemälden mit Gemälden, Skulpturen mit Skulpturen u. s. w.) abzuweichen und dafür eine harmonische Vereinigung von geistig und zeitlich zusammenhängenden Kunstwerken jeglicher Art mit entsprechender Dekoration nach ästhetischen Gesichtspunkten zu schaffen. Da dieses Museum die Spitze der Museumsinsel einnehmen wird, ist der Grundriss ein dreiseitiger. Die beiden langgestreckten, der Spree und dem Kupfergraben zugewendeten Hauptfronten treffen an der Spitze zusammen, wo sich der Hauptzugang befinden wird. Die äußerste Spitze bleibt zur Aufnahme des Denkmals für Kaiser Friedrich frei, der der Begründung dieses Museums stets das wärmste Interesse geschenkt hat. — Der Entwurf zum Antikenmuseum ist, wie wir schon in der vorigen Nummer der „Kunstchronik“ erwähnt haben, von Prof. *Fritz Wolff* ausgearbeitet worden. So wird

endlich das Wort Friedrich Wilhelm's IV. über die Museumsinsel zur Wahrheit werden: „Kein unheiliger Fuß soll diesen Boden betreten."

Ein frommer Wunsch bleibt bis auf Weiteres das dritte Museum, das zur Aufnahme der in ihrer Reichhaltigkeit wohl einzig dastehenden Sammlung von Gipsabgüssen nach antiken Bildwerken bestimmt ist und dessen Pläne Baurat *Schwechten* aufgestellt hat. Tröstlich ist es immerhin, dass sich der Fiskus wenigstens den dazu nötigen Platz auf dem rechten Spreeufer gegenüber der Nationalgalerie durch rechtzeitigen Ankauf gesichert hat.

Wie die Räume, die im Alten Museum frei werden, weiter verwendet werden sollen, das ist alles mehr oder weniger Zukunftsmusik. Jedenfalls wird dabei in erster Linie die Nationalgalerie berücksichtigt werden. Wie verlautet, besteht die Absicht, zunächst alle auf die preußische und deutsche Geschichte bezüglichen Gemälde auszusondern und damit den Grundstock zu einem historischen Museum zu legen, das in den jetzigen Räumen der Gemäldegalerie untergebracht werden soll. Wir sind es in Preußen nicht gewöhnt, weitausschauenden, phantastischen Plänen nachzuhängen. Freuen wir uns also des zunächst Erreichten! Man darf mit Sicherheit erwarten, dass die Volksvertretung ihre bedingungslose Zustimmung geben wird, auch wenn jemand den Einwand machen sollte, dass das eine das andere nach sich ziehen wird. Es wird geschehen und muss geschehen, wenn nicht Kunstschätze von unberechenbarem Wert einer ernsten Gefahr ausgesetzt oder auf Jahre hinaus der Allgemeinheit entzogen werden sollen.

Außer dieser im Hinblick auf die stetig wachsenden Bedürfnisse der anderen Verwaltungszweige immerhin sehr beträchtlichen Summe hat der nächstjährige Etat für Kunstzwecke keine außerordentlichen Forderungen von Bedeutung eingestellt. Bei den projektirten Neubauten für wissenschaftliche Institute, Lehranstalten und Bibliotheken in Berlin, Breslau und Marburg (Universitätsbibliothek) hält man sich vorläufig in den Grenzen strenger Sparsamkeit, so dass für die Kunst dabei nicht viel herauskommen wird. Außerdem werden gefordert die Mittel für ein Extraordinariat für Altertumswissenschaft an der Akademie in Münster und für die Einrichtung eines Proseminars bei dem Institut für Altertumskunde in Berlin (aber für philologische Zwecke!). Für den Dombau in Berlin werden als sechste Rate 1 600 000 M. als Konsequenz der früheren Bewilligungen gefordert.

In den Etat der Kunstmuseen sind folgende außerordentliche Forderungen eingestellt worden: der etatsmäßige Betrag von 340 000 M. zur Vermehrung und Unterhaltung der Sammlungen soll um 60 000 M. erhöht werden, was mit der beständigen Steigerung der Preise für Kunstgegenstände und mit den wachsenden Bedürfnissen des Museums für Völkerkunde begründet wird. Da die bisher in der Nationalgalerie aufbewahrten Kunstdrucke aus neuerer Zeit in das Kupferstichkabinett überführt worden sind, werden zu ihrer Aufstellung, Katalogisirung u. s. w. 17 000 M. gefordert, davon als erste Rate 4000 M. Zur Aufstellung und Katalogisirung der Sammlungen des Kupferstichkabinetts sind als achte Rate 14 000 M. (von der Gesamtsumme von 200 000 M.), zur Reinigung von Bildwerken, insbesondere der Pergamenischen Funde, 7000 M. eingestellt worden.

Fast zu gleicher Zeit mit dem Etat ist in Nr. 1 der „Amtlichen Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen" vom 1. Januar 1897 eine Übersicht über die aus den staatlichen Fonds für Kunstzwecke zu Ankäufen für die Nationalgalerie, zur Förderung der monumentalen Malerei und Plastik und des Kupferstichs aufgewendeten Beträge für die Zeit vom 1. April 1889 bis Ende März 1896 veröffentlicht worden. Diese Übersicht stellt der staatlichen Kunstpflege in Preußen ein noch glänzenderes Zeugnis aus, als es die ordentlichen und außerordentlichen Positionen eines Jahresetats zu geben vermögen. Danach ist für diese sieben Jahre ein Betrag von 2 121 916 M. verfügbar gewesen. Davon wurden 2 087 092 M. ausgegeben, und zwar zu Ankäufen für die Nationalgalerie 625 962 M., zur Förderung der monumentalen Malerei und Plastik 1 373 629 M. und zur Förderung des Kupferstichs und der Radirkunst 72 810 M. Der Rest von 14 690 M. ist durch Tagegelder, Reisekosten, Porto, Fracht u. dgl. m. verbraucht worden. Der Hauptanteil davon ist freilich auf Berlin mit 249 312 M. gefallen. Darüber sind aber einzelne Provinzen, wie besonders Hannover und die Rheinprovinz, nicht zu kurz gekommen, wie aus folgender Übersicht hervorgeht: Ostpreußen 75 540 M., Westpreußen 63 058 M., Brandenburg 44 450 M., Pommern 30 676 M., Posen 32 800 M., Schlesien 24 219 M., Sachsen 100 785 M., Schleswig-Holstein 4600 M., Hannover 317 855 M., Westfalen 19 000 M., Hessen-Nassau 69 640 M., Rheinprovinz 341 692 M. Ein Missverhältnis in der Begünstigung der einzelnen Provinzen ist trotzdem nicht zu verkennen. In vielen Fällen ist freilich die Bedürfnisfrage im Zusammenhang mit der Bauthätigkeit in den einzelnen Provinzen entscheidend gewesen, und aus diesem Grunde ist eine allgemeine Kritik auf Grund der Zahlen unzulässig. Hier kommt auch nur der Gesamtaufwand in Betracht, und dieser ist so imponirend, dass selbst Frankreich, wenn man seine natürlichen Hilfsquellen mit den ungleich kargeren Preußens vergleicht, hinter diesen regelmäßigen Aufwendungen für Kunstzwecke zurück geblieben ist.

ADOLF ROSENBERG.

MODERNE KUNST IN FLORENZ.

VON *ERNST STEINMANN.*

Seit den letzten zehn Jahren wird in Florenz mehr für die Pflege und Erhaltung alter und neuer Kunst gethan als in jeder anderen Stadt Italiens. Die neuentdeckten

Fresken aus der Schule Giotto's an den Pfeilern und Gewölben in Orsanmichele haben wie die meisten ähnlichen Erzeugnisse der Trecento keinen hohen künstlerischen Wert, verleihen aber dem ehrwürdigen Heiligtum einen ganz besonderen Zauber; die vor nicht weniger als dreizehn Jahren begonnene Restauration der Benediktiner Kirche von S. Trinita, welche zur Entdeckung der halberloschenen Chorfresken des Baldovinetti führte, wird in absehbarer Zeit vollendet sein, und vor kurzem wurde in einer der Chorkapellen Luca della Robbia's Grabmal Federighi aufgestellt, eins der edelsten Denkmäler der Renaissanceskulptur, das man bis dahin in dem abgelegenen Kloster von S. Francesco di Paola suchen musste; und endlich werden seit Monaten in den Uffizien die Räume für die vielbesprochene Galerie von S. Maria Nuova hergerichtet, deren seit Jahren vom Staat beabsichtigte Erwerbung der Unterrichtsminister endlich in einer seiner letzten öffentlichen Reden mit Bestimmtheit zugesagt hat.

Was man für die Erhaltung der großen Kunsterzeugnisse vergangener Jahrhunderte thut, wird auch für die Pflege moderner Kunstbedürfnisse und Interessen nicht unterlassen. Eben hat man — es dürfte allerdings scheinen, recht verspätet — dem Donatello in San Lorenzo ein Grabdenkmal gesetzt, aus demselben silbergrauen Sandstein wie des Meisters Verkündigung in Santa Croce, in ähnlicher Weise komponirt wie Desiderio's herrliches Denkmal des Marzuppini ebendort. In die Domfassade ist man seit kurzem beschäftigt, die neuen Bronzethüren einzufügen, und im Mittelpunkt der Stadt, wo einst ihre ärmsten Bewohner in engen Gassen hausten, erhebt sich an der Ecke von Via Vecchietti und Via Teatina seit wenigen Wochen der neue geräumige Ausstellungspalast. Überkritische Alt-Florentiner allerdings, denen alles Ungewohnte unbequem ist, erzählen sich am Stammtisch, der neue Bau entbehre jeder architektonischen Würde, nehme sich zwischen den halbzerstörten Häusern des alten Stadtteils nur kläglich aus und verdiene nicht einmal den Namen „Palazzo“, mit welchem der Italiener sonst so freigiebig ist. Gerechtere Beurteiler werden aber auch die Vorzüge der Anlage gelten lassen: die centrale Lage, die klare Disposition im Innern, die geschmackvolle Dekoration der Außen- und Innenwände, die große Kunst, mit welcher schon Vorhandenes dem Neubau angepasst wurde, den ein eben angelegter Blumengarten, wenn günstigere Witterung eintritt, auch nach außen hin gar festlich kleiden wird.

Die am 19. Dezember v. J. eröffnete Kunstausstellung wird bis Anfang April geöffnet sein, und dann werden sich die Räume mit den schönsten Blumen und Gewächsen schmücken, die „Primavera“ mit jedem jungen Jahr über die Stadt am Arno ausstreut. Die Blumenausstellung soll sich bis in den Sommer erstreken, ein reiches Programm von Künstlerfesten, Konzerten, Vorträgen u. s. w. wird Einheimische und Fremde anziehen, denen Retourbillete mit ermäßigten Preisen bis zu zwanzigtägiger Gültigkeit den Besuch der Ausstellung erleichtern. So hat ein wohlzusammengesetztes Komitee, an dessen Spitze der Marchese Carlo Ridolfi steht, den der Graf Alexandri, der Baron Ricasoli, der Commendatore Philipson, der Professor Cecconi und viele andere mit Rat und That unterstützen, alles gethan, dem Unternehmen den Erfolg zu sichern, dem allen voran das ganze königliche Haus, welches der Eröffnung beiwohnte, seine Teilnahme und Sympathie kundgeben wollte.

Wie begreiflich wiegt das einheimische Element in den Ausstellungssälen bedeutend vor; die ganze Abteilung zu ebener Erde, etwa 15 Säle, und ein Teil des ersten Stockwerks ist der modernen Kunst Italiens eingeräumt, die Ausländer, Deutsche, Engländer, Franzosen, Spanier, konnten in zwei allerdings besonders geräumigen Sälen untergebracht werden. Wurden die Produkte italienischer Künstler dem strengen Urteil einer Jury unterworfen, welche nicht weniger als 500 Gemälde abgewiesen hat, so folgten die ersten Künstler des Auslandes einer an sie ergangenen Einladung, ein glücklich erfundener Modus, welcher dem Komitee freie Wahl gestattete, zugleich allerdings zur Annahme des einmal Erbetenen zwang.

Verdient es Nacheiferung und hohe Anerkennung, dass sich unter dem Ehrenpräsidium des Sindaco Marchese Torrigiani, die Aristokratie des Geistes und der Geburt mit allen Kräften für das Gelingen der Ausstellung einsetzte, deren Verwaltung somit keineswegs ausschließlich in den Händen ausübender Künstler ruht, so entschuldigt es die Neuheit des Unternehmens, das nicht einmal von langer Hand vorbereitet war, wenn die Verteilung und Aufhängung der Bilder nicht in allem den Anforderungen unserer Tage entspricht. Leider wird auch durch den Katalog, der immerhin für einen überaus geringen Preis noch Reichliches bietet, dem Besucher die Orientirung nicht so erleichtert, wie zu wünschen wäre, und wenn jedem Bilde gleich der Preis beigefügt ist, für den es zu haben, so ist es jedenfalls geschmackvoller, wenn alles Geschäftliche, wie das z. B. in Berlin und München geschieht, im Verkaufsbureau behandelt wird. Ein Katalog, welcher den Besucher einer Ausstellung leiten und beraten soll, darf nicht zum Preiskourant herabsinken.

Die starke Lokalfärbung, welche sich bis auf diesen Tag in den Städten und Provinzen Italiens erhalten hat und sich in jedem Individuum noch aufs deutlichste ausprägt, ist in der Kunst, die einst so deutlich den Charakter jeden Kleinstaates wiederspiegelte, fast ganz geschwunden. Von einer Mailänder, Florentiner, Venezianischen Schule kann heute nicht mehr die Rede sein, und so mag man sich begnügen, von einem Saal zum andern wandernd, in einem Gesamtbilde klar zu er-

fassen, was das politisch geeinte Italien heute in den schönen Künsten zu leisten vermag.

Die erste internationale Kunstausstellung in Florenz hat nichts gleich Großartiges aufzuweisen wie Michele Michetti's „Tochter des Jovio“ oder Segantini's „Heimatlose“, besitzt auch kein ähnliches Sensationsstück wie Grosso's „Supremo convegno“, drei wirksame Anziehungspunkte der vorjährigen Mostra in Venedig; es stört aber auch nicht so viel Wertloses und Ungeniessbares, wie dort vor allem unter den Deutschen und Franzosen zu sehen war, den bleibenden Gesamteindruck, der ein durchaus erfreulicher ist. Gleich im ersten Saal hängt Carguel's „Lupo di mare“, das mit breiten sicheren Pinselstrichen à la Franz Hals ausgeführte Porträt eines alten Seemanns, in dessen verwitterten Zügen ein ganzes Leben von Sorge und Mühe, Sturm und Wetter seine Spuren zurückgelassen hat. Daneben erblickt man des Lombarden Belloni vielbewundertes, indessen ein wenig konventionelles Bildnis einer jungen Dame in Trauer; der ernste sinnende Ausdruck in den klaren, blauen Augen zieht uns an, aber warum wählte der Künstler das mit bunten Tellern besetzte Buffet eines Esszimmers als Hintergrund für ein so ernstes Bild? Belloni ist als Landschaftsmaler vielleicht noch bedeutender wie als Porträtist, er ist noch durch einen „Herbstanfang“ und einen „Sonnenuntergang“ aufs beste vertreten und versteht es, seinen Farben eine große Leuchtkraft und Wärme zu verleihen. Wie golden ruht das Abendlicht im „Sonnenuntergang“ auf der spiegelglatten Meeresfläche, auf welcher die Schiffe wie dunkle Schatten ruhig dahingleiten! Des Florentiners Cannicci „Heuernte im Wasser“ ist eins der besten seiner ausgestellten Bilder, die beschwerliche Arbeit der jungen, unverdrossenen Leute geht in stimmungsvoller Flußlandschaft vor sich, und es fehlt nicht an einzelnen anmutigen Motiven. Als ein Landschaftsmaler ersten Ranges zeigt sich auch wieder der Venezianer Sartorelli, welcher zwei Bilder gesandt hat. Im ersten Saal bewundern wir eine Gebirgseinsamkeit — eine Hütte am See, in den das Gebirge steil hinabfällt, zwei Schafe im Vordergrund im hohen Grase weidend — von ebenso tiefer und edler Empfindung wie die „Abenddämmerung“ in einem der nächsten Räume, die eine Berglandschaft mehr nordischen Charakters wiedergiebt.

Einen kleinen Raum mit Bronzen und Skulpturen durchschreitend, wo die Namen Rossi und Cifariello zu nennen sind, gelangt man in ein größeres Gemach. Hier kann man drei der besten Florentiner Meister auf einmal kennen lernen, Vinea, Francesco Gioli, Fattori, und neben ihnen behauptet sich Segantini mit drei nebeneinander aufgehängten Bildern, die sofort an der mosaikartigen Technik kenntlich sind. Allerdings wird Vinea's allegorisches Kolossalgemälde, ein nacktes Weib in ebenso herausfordernder Haltung wie ein mächtiger Löwe mit der Frage darunter „wer ist stärker“, bei wirklich ernsten Kunstfreunden wenig Anklang finden; eine solche Leistung, ob sie gleich mit all den reichen, technischen Mitteln ausgeführt ist, welche dem bedeutenden Künstler zu Gebote stehen, kann doch nur als Verirrung beklagt werden. Fattori vor allem und Gioli retten die Ehre von Florenz. Ein Strandbild des letzteren von Livorno zeigt ein junges Weib, welches ein Kind auf dem Arm, eins an der Hand, dem Fischerboot nachschaut, das den Gatten auf dem ruhigen Wasser davonträgt, auf welches die Abendnebel dichter und dichter herabsinken. Ein reizvolles Stück Leben, das überdies mit warmer Empfindung und reich entwickeltem Farbensinn vorgetragen ist. Fattori's Sumpf- und Steppeneinsamkeiten, hier und dort mit einem versteckten Blick auf das blaue Meer, sind ungesuchte Naturschilderungen von eigentümlichem Reiz. Wenige Künstler können so in Farben empfinden wie Fattori, der, jegliches Detail vernachlässigend, doch eine wunderbar fesselnde und wahre Gesamtwirkung erzielt, der das Meer so leuchtend und lebendig zu schildern versteht und so meisterhaft die hohen zitternden Schilf- und Sumpfgräser der Einöde malt, zwischen denen die prächtigen weißen Büffelherden sich vergnügen.

Segantini hat das große stimmungsvolle Bild, zwei Trauernde, welche in schneebedeckter Landschaft an einem Grabhügel beschäftigt sind, das man im Sommer schon in München sehen konnte, ausgestellt, daneben zwei kleinere Werke „die Frucht der Liebe“ und als allerneuestes „die Liebe am Lebensquell“. Dies letzte Gemälde, im Einzelnen oft sehr mangelhaft gezeichnet, ist als Ganzes doch eine hervorragende Leistung. Phantastisch, wie ein Gedicht Rossetti's, schildert es ein Liebespaar in alpenrosenreicher Gebirgseinsamkeit. Engverschlungen, in weißen flatternden Gewändern, schreiten sie eilig und fröhlich zum Lebensquell, an dessen Rande eine weibliche Gestalt mit ungeheuren Schwingen Wache hält. Ein schlicht und anmutig geschildertes Schnittermädchen von E. Morelli, Ferroni's „Volkslied“, eine singende Stroharbeiterin, wie man sie häufig in den Vorstädten von Florenz im Val d'Arno sieht, Esposito's köstliche Darstellung des Golfs von Neapel nach Sonnenuntergang schmücken noch den an guten Kunstwerken besonders reichen Saal: in den übrigen Räumen wird die Ausbeute weniger ergiebig sein.

Grosso's Kolossalgemälde der Schauspielerin Virginia Reiter, welches inzwischen die Turiner Kunstakademie erworben hat, beherrscht den nächsten Saal. Die Künstlerin, eine üppige, hohe Gestalt mit schwarzen Augen und Haaren, ist in einer Empire-Toilette aus gelbem Atlas dargestellt, in welcher sie auf einem Maskenfest in Turin alle Welt entzückte. Aller Luxus des Lebens ist um sie hergestreut, aber obwohl niemand dem Künstler seine Meisterschaft streitig machen kann, so verletzt doch die selbstbewusste Haltung, die grobsinnliche Auffassung dieser Frau, und es ist erfreulich, dass Grosso

sich in einem gleichfalls überlebensgroßen Frauenbildnis noch von einer edleren Seite zeigt. Das Porträt dieser ganz in Schwarz gekleideten Dame, in welchem sich der Ernst des Alters harmonisch mit der durch feine Formen erhöhten weiblichen Würde verbindet, hat nur zwei Farben aufzuweisen: die schwarze vornehme Frauengestalt hebt sich wirkungsvoll von der dunkelroten Färbung der Wand und des gleichfarbigen Divans ab. — Wer kann die Namen alle nennen und jedes Bild beschreiben, die in jeder Größe, in jeder Technik ausgeführt, in langen Reihen an den Wänden aufgehängt sind? Es ist ein trauriges Los, das den modernen Künstler verdammt, seine Produkte in solcher Weise einer wenig kritikfähigen Menge preiszugeben, die sich fast niemals Zeit nimmt, Wert oder Unwert eines Kunstwerks bedächtig abzuwägen. Überdies ist die Zahl des Mittelgutes erdrückend, viele Arbeit, viel ernstes Streben, aber so selten trifft uns ein Funken des Genie's. Carpanetto's „Hohe Wellen" Volpi's „Regentag im Gebirge", Pratella's „Sommerende", Dall Oca Bianca's, Genrebilder aus Spanien verdienen unsere Aufmerksamkeit in gleicher Weise wie Laurenti's Kolossalgemälde „Parabola" im nächsten Saal, wie L. Tommasi's Landschaften, Vincenzo Caprile's Idyllen, G. Giani's Tauffest im Val d'Aosta u. a. m. Ciardi Vater und Sohn hängen im letzten Saal links vom Eingang nebeneinander; sie sind beide die ersten Repräsentanten der sehr überlegenen Landschafter Venedigs, aber noch ist der Vater größer als der Sohn. Seine „Alpenruhe" versetzt uns in die einsamsten Stunden zurück, die wir an glücklichen Sommertagen im ernsten Umgang mit Gottes Natur verbracht; so tief durchdacht ist die Komposition der von menschlichem Odem beseelten Gebirgsscene, die überdies in allen Einzelheiten mit größtem Fleiß behandelt ist. Pollonera's „Quelle", die uns das flüsternd bewegte Leben eines deutschen Waldes schildert, Hollender's Fischer, die ein Boot aus der stürmischen See ans Land ziehen, behaupten sich in diesem Raum neben Ciardi, Fattori und Belloni.

(Schluss folgt.)

DENKMÄLER.

⊙ *Die Ausführung des Schulze-Delitzsch-Denkmals für Berlin* ist nicht dem Empfänger des ersten Preises, der Bildhauer *Karl Meisen*, sondern dem Bildhauer *Hans Arnold* in Berlin übertragen worden, der mit dem zweiten Preise ausgezeichnet worden ist. Die Statue soll in weißem Marmor, die beiden Sockelgruppen sollen in Bronzeguss und das Postament in Granit ausgeführt werden. Den dritten Preis (1000 M.) hat Prof. *G. Eberlein* erhalten. Außerdem sind noch sechs Preise von je 500 M. an die Bildhauer H. Pohlmann, Emil Cauer (mit Architekt Grenander), Michel Lock, E. Weber, R. Ohmann und J. Christensen verteilt worden. Es ist gewiss zu billigen, wenn das Komitee die konkurrirenden Bildhauer für ihre Mühen entschädigt. Wir glauben aber, dass ein Aufwand für Preise im Betrage von 9000 M. bei einer verhältnismäßig kleinen Konkurrenz nicht dem zu erwartenden Erfolge entspricht. Die Konkurrenzentwürfe verstauben, als bittere Erinnerung für die Besiegten, in den Winkeln der Ateliers, während für die unnütz ausgegebenen 9000 M. etwas Bleibendes für den städtischen Kunstbesitz, der immer noch sehr ärmlich ist, hätte geschaffen werden können.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Wien. — Es kann als eine lobenswerte Verbesserung bezeichnet werden, dass mit dieser Wintersaison ein altes Museum ein neues Heim gefunden hat. Unter der Ägide des Hofrats von Scala sind die *Sammlungen des Handelsmuseums* von dem Börsengebäude in das frühere Palais Festetits in der Berggasse überführt worden, wo sie in dem hellen Licht und der passenden Umrahmung zu besserer Geltung gelangen. Da die neu angeschafften Sachen auf kunstgewerblichem Gebiete sehr interessant sind, so sei hier besonders darauf hingewiesen, dass das Museum von nun an auch an Sonntagen geöffnet ist. Die Neuanschaffungen geben namentlich ein anschauliches Bild des englischen Kunstgewerbes in Bezug auf das Innere des Wohnhauses, ein Gebiet, auf dem wir noch allerlei lernen können. Wer sich am englischen Stil erfreuen und bilden will, der wird in den Kunsttischlerarbeiten von *Chippendale* und *Sheraton* reichliche Gelegenheit dazu finden, während auch das Neuere in Tapetenmustern, nicht nur für große Räume und Hallen (wie die von *William Morris*), sondern auch für das einfach bürgerliche Haus (wie die Arbeiten *Crane's* und seiner Genossen) zur Geltung kommen. Den Besuch des Museums kann man wärmstens empfehlen. *— nn.*

Berlin. — Das *Königliche Kunstgewerbe-Museum*, Prinz-Albrechtstraße 7, veranstaltet in den Monaten Januar bis März 1897 die nachstehenden Vorlesungen: a) Die Kunst im Buchdruck; Herr Direktor Dr. P. Jessen. 10 Vorträge, Montag abends 8½—9½ Uhr. Beginn: Montag, den 18. Januar 1897. b) Geschichte des deutschen Hauses von der Urzeit bis zum Ende des Mittelalters; Herr Dr. Alfred Gotthold Meyer. 10 Vorträge, Dienstag abends 8½—9½ Uhr. Beginn: Dienstag, den 19. Januar 1897. c) Geschichte der Kunsttöpferei vom Mittelalter bis zur Neuzeit; Herr Regierungs-Baumeister Richard Borrmann. 10 Vorträge, Donnerstag abends 8½—9½ Uhr. Beginn: Donnerstag, den 21. Januar 1897. Die Vorlesungen finden im Hörsaal des Museums statt, der Zutritt ist unentgeltlich.

—x. *Radirungsausstellung in Karlsruhe.* Der Vorstand des Vereins für Originalradirung hatte in den letzten Tagen eine Ausstellung von Radirungen und Lithographieen veranstaltet. An der Ausstellung waren Karlsruher Künstler ersten Ranges mit beteiligt; wir begegneten in vortrefflichen Leistungen den Namen: Krauskopf (Porträts, darunter ein sehr charakteristisches von Kuno Fischer), v. Kalckreuth (superbe landschaftliche und Akt-Studien), Kallmorgen, v. Ravenstein (Mühle am Waldbach in drei Drucken, italien. Händler), Braun (die auch im Kunstverein ausgestellten beiden Blätter), Schönleber (Segelschiffe), Pötzelberger (Ruhe nach dem Bade), Volkmann (Fliegende Fische), Manuel Wielandt (italien. Motiv), Oertel, (Kopf eines alten Mannes), Conz (Häuser an einem Kanal), Schroeder-Tapian (geschickt gezeichnetes Porträt einer verschleierten Dame), Fichard, Kampmann (Radirungen und Farbendrucke in verschiedenen Stadien der Vollendung), Fikentscher (Tiere und Hunde, Kopf eines orgelnden Hirsches), Hein, Hoch, Ruest, Segisser u.a. Die Ausstellung war, wie gesagt, nicht umfangreich, aber sie war insofern sehr lehrreich, als sie dem aufmerksamen Beschauer einen Blick in das Gedankenleben der beteiligten Künstler, in die Geheimnisse des Schaffens gestattete und ins-

besondere auch dem Laien zu zeigen geeignet war, dass der Vollendung einer der so manchmal an den Schaufenstern unserer Kunsthandlungen bewunderten Radirungen mehr als eine mühevolle und zeitraubende Operation vorausgeht.

Wien. (Im Dezember.) — Im Ressel-Park, vor der evangelischen Schule, erhebt sich seit einigen Wochen ein von hohen Festern überdachter Bretterbau. Hier stellt der Maler *Josef Hoffmann* einen Teil der von seiner Weltreise heimgebrachten Studien und Skizzen aus, die er als Teilnehmer der Expedition des wissenschaftlichen Klubs mitgemacht hat. Es liegt in der Natur der Sache, dass bei einer solchen im Fluge erhaschten Reihe von Eindrücken mehr das Gegenständliche als das subjektive Empfinden in Betracht kommt. Nicht eine fertige Ausstellung von Kunstwerken wollte der Künstler bringen, wie er selbst in der Einleitung zum Katalog sagt, sondern er ist bemüht gewesen, „die Erscheinungen und Objekte so treu, wie es Zeit und Ort erlaubten, wiederzugeben". Manches hat in der Eile des ersten Eindruckes gepackt werden müssen, aber durchweg ist alles „an Ort und Stelle gesehen" und gemalt. Vieles, was da aufgenommen wurde, gewinnt erhöhte Bedeutung, wenn man sich der Vergänglichkeit alles Irdischen erinnert, die vielleicht bald, im Verein mit der fortschreitenden „Kultur", auch die letzte Spur desselben vernichten kann. So folgt man gern dem Maler auf seiner Fahrt, an der Hand seines „Reisetagebuches", durch das Wunderland Indien mit seinen märchenhaften Bauten, durch das Rote Meer nach Ägypten, Kairo, den Nil aufwärts bis nach El Fajum und Assuan, dann „herum" nach Algier und Tunis am alten Karthago vorbei, nach Konstantine, vom Mittelmeer bis zum Indischen Ocean, von der Wüste bis zu den schneegekrönten Gipfeln des Himalaya. Die Mehrzahl dieser Blätter ist in Wasserfarben gemalt, deren leichter Auftrag und Transparenz, noch feiner als in der Öltechnik, Beleuchtungseffekte wiederzugeben ermöglicht, wie sie die klare Luft und Luftperspektive so märchenhaft in Indien und besonders im Lande der Pharaonen hervorbringt. Hoffmann beabsichtigt alle Früchte der interessanten Reise, die nur teilweise ausgestellt werden konnten, in aufeinander folgenden Ausstellungsserien zur Ansicht zu bringen. — Bei dem Hofkunsthändler *H. L. Neumann* ist allerlei Neues zu sehen, u. a. sehr vorteilhaft *Koppay* mit zwei Pastellporträts und einem eben fertiggestellten Ölbild der jungen Kaiserin Alexandra von Russland. Dieselben sind nach Studien ausgeführt, welche noch aus der Brautzeit der hohen Frau vor zwei Jahren in Darmstadt aufgenommen wurden und verraten künstlerische Qualitäten, eine vornehme Behandlung und Delikatesse, wie sie nicht oft in so glücklicher Verbindung erreicht werden. Das Individuelle wie das „Stoffliche" (wozu hier die technische Gewandtheit reiche Gelegenheit zur Entfaltung hatte), verrät die sichere Hand, und beides hebt sich zeichnerisch wie koloristisch zu geschmackvollster, teilweise blendender Wirkung gegeneinander ab. Der Fleischton, die tadellos dekollettirte Büste, das Diadem und das Pelzwerk geben hiervon Zeugnis. Die eine Aufnahme ist fast ganz en face (in Öl), die Pastelle sind mehr seitlich gesehen, eines davon ganz Profil mit halb Rückenansicht, welches letztere in der Linie am kühnsten und markirtesten ist. Von einem echt deutschen Künstler, dem man gerne häufiger begegnen möchte, *Robert Haug*, ist ein feines kleines Ölbild (österreichische Husaren auf Vorposten) dem „Feinschmecker" zugänglich. Landschaften von *Wenglein*, *Achenbach* und ein dekorativ sehr talent- und wirkungsvolles Blumenstück von *Fischer-Elpons*, dann ein *Lenbach* aus „älterer" Zeit, in Florenz gemalt, mit den Einflüssen des Quatrocento, nur ins 19. Jahrhundert übersetzt; ein interessantes Bild mit der strengen Formensprache (das kaum reife Mädchenanlitz von herabhängenden rötlichen Haarwellen eingerahmt), wie er es heute nicht mehr malt; nur das Auge ist unverkennbar. Der neu vollendete *Gabriel Max* kann zu seinen besten gerechnet werden; ein Mädchenkopf mit den typischen „wundgeküssten" Lippen und feinem Stumpfnäschen, aber sehr edel im Ausdruck, fast Profilansicht, eine Vereinigung von idealer Schwermut und realer Körperlichkeit, in die sich hier nichts Weichliches mischt (der kräftige Hals hat eher etwas Derbes); in der Behandlung fabelhaft einfach, satt und gedämpft in der Farbe. Das feinmodellirte Ohr ist ein malerisches Meisterstück. Es giebt berühmtere Bilder von Max, die nicht mehr „Qualitäten" enthalten als dieses. *Oscar Rex* hat in zwei Bildern Napoleon („den man den Großen nennt") zum Gegenstand gewählt, von denen nur das eine („Dernier Salut") momentan ausgestellt ist. Das zweite („Encore un espoir"), welches in geistvoller Weise den Gefangenen auf Elba darstellt, wie er nachdenklich in eine hochaufschäumende Welle blickt, die vom Steindamm abprallt, befindet sich zwecks einer Ausbesserung augenblicklich wieder in des Künstlers Händen. Der „letzte Gruss" stellt den alleinstehenden Imperator, dessen Armee auf den russischen Schneefeldern zu Grunde gegangen, an den Gräbern der Gefallenen sinnend dar. Technik, Farbe und Inhalt sind gleich gut, interessant die scheinbar in einem Ton hingestrichene Schneeluft, die doch nicht leer wirkt, und der Sonnenglanz auf den weißen Feldern, die sich zum flachen, (ziemlich hochgehaltenen) Horizont hinziehen. Eine koloristisch interessante Vorstudie zu der Kreuzabnahme von *Uhde* kontrastirt seltsam mit dem wie auf Porzellan gemalten Frauenporträt eines früheren Lenbachschülers *Antal Bertzik*. Die Ausführung ist unglaublich minutiös, doch wirkt das Stoffliche durch diese Technik natürlich noch reizvoller, als das Gesicht, weil es etwas zu unpersönlich gehalten erscheint. Dass der jüngere Holbein dem Künstler viel zu schaffen giebt, soll hier nicht im Sinne einer Entwertung des Bildes als Kunstwerk aufgefasst werden. Nur möchte man nach diesem ernsten Studium und dem Genuss am Detail auf die weitere Entwicklungsstufe des Künstlers (nach der persönlichen Seite hin) gespannt sein. — Bei *Artaria & Co.* ist ein neues Pastellbild von *Clemens von Pausinger* ausgestellt, betitelt „Wiener Walzer", zu dem eine den Wienern bekannte Persönlichkeit aus der Balettwelt des kais. Operntheaters Modell gestanden hat. Flotte Bewegung im Walzerschritt und das zierlich gehobene Oberkleid der Tänzerin geben der auch technisch und koloristisch sehr geschickten Arbeit einen pikanten Reiz. Im Format ist es ein Gegenstück zu der „Madame sans gêne" vom vorjährigen Weihnachtsmarkt. Das Bild erscheint gleichzeitig in farbiger Reproduktion. *—nn.*

Düsseldorf. — Aus der Düsseldorfer Akademie ist neuerdings ein Schüler hervorgegangen, der eine Individualität ist: *Adolf Heller*, ein Porträtmaler. Wenn man seine Bilder betrachtet, so fällt einem gleich ein fein entwickelter, im Erfassen des Milieu's und in der Zusammenstellung von Farben sicher funktionirender Geschmack auf. Doch man fühlt auch, dass es nicht jener Geschmack ist, mit dessen Gold ein tief empfindendes Künstlertalent alles umgiebt, es ist der Geschmack, den traditioneller Wohlstand erzieht und überliefert. Dieser Geschmack und die Stimmung der novellistischen Porträtauffassung einer Figur in ihrem Milieu lässt uns etwas fühlen, über das man sich nicht sogleich klar zu werden vermag. Man denkt anlässlich dieser modernen Technik an Frankreich, weiß aber sogleich, dass die Bilder mit Frankreich nichts zu thun haben; man versucht

weiter, sie zu klassifiziren, vergebens. Endlich hat man es: das junge Dänemark kommt Einem in den Sinn, und gleichzeitig erinnern wir uns der Stammesverwandtschaft dieses jungen Künstlers mit Dänemerk; er ist Bremer. Der Wert, die Eigenart und anziehende Kraft der dänischen Kunst, der Litteratur sowohl als auch der Malerei, beruht bekanntlich in dem trauten, innigen Erfassen des Milieus, das uns den ganzen Lebenslauf seiner Bewohner erzählt. Ähnliches fanden wir bei Heller. Seine Porträts erinnern an die der jungen dänischen Bildnismaler und J. P. Jacobsen's vornehme Dichtkunst. Vielleicht wäre seiner Entwicklung ein Aufenthalt in Kopenhagen recht zuträglich, denn dort wird er finden, was sein Wesen ausmacht, falls er sich dessen überhaupt schon bewusst ist. *R. KLEIN.*

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

— In der Januarsitzung der *Archäologischen Gesellschaft zu Berlin* wurde zunächst der statutenmäßige Abschluss des abgelaufenen Rechnungsjahres vorgelegt und sodann die Neuwahl des Vorstandes vorgenommen. Gewählt wurden die Herren *Schöne* (erster Vorsitzender), *Conze*. *Kekule von Stradonitz* und *Trendelenburg*. Nach Vorlage der eingegangenen Schriften machte zunächst Herr *Diels* auf Grund brieflicher Angaben von Mr. Kennyon Mitteilung über den neuesten Litteraturfund auf ägyptischem Boden, die Hymnen des Bakchylides, von denen gegen tausend Verse, wovon etwa die Hälfte unversehrt, sich erhalten haben. Sodann berichtete Herr *Hiller von Gärtringen* eingehend über seine Ausgrabungen auf der Insel Thera, die nicht bloß in Bezug auf Inschriften ungeahnt ergebnisreich waren, sondern auch über die Stadt-, Grab- und Burganlagen sowie über die Geschichte und Kulturgeschichte der Insel neues Licht verbreitet haben. Eine sehr zahlreiche Zuhörerschaft folgte den Ausführungen des Redners mit gespannter Aufmerksamkeit und drückte ihm am Schlusse ihren Dank durch lauten Beifall aus.

Rom. — Kais. deutsches archäologisches Institut. In der Sitzung vom 18. Dezember besprach Dr. Amelung einige Fälle, in denen antike Skulpturen zur Herstellung von Statuen christlicher Heiliger verwandt sind, wie der h. Sebastian in S. Agnese in Aysne, die h. Helene in S. Croce in Gerusalemme, eine Statue und eine Büste der h. Agnes in S. Agnese fuori Porta Pia, die Madonna im Pantheon beim Grabe Raffael's, um hieran einige allgemeine Bemerkungen über das Verhältnis der christlichen zur antiken Kunst zu knüpfen. — Prof. Petersen legte die neue Publikation der Trajanssäule von Cichorius (Tafelband I, Textband II) vor, wobei er für einzelne Scenen eine von der des Herausgebers abweichende Erklärung entwickelte. *l.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Die Ausgrabungen in Athen* werden gegenwärtig mit besonders großem Eifer an fünf Stellen unternommen. Das deutsche archäologische Institut setzt seine seit mehreren Jahren vorgenommenen Grabungen unter Leitung Dörpfeld's am Westabhange des Areopags fort. An dieser Stelle vermutet Dörpfeld nach Pausanias und anderen antiken Zeugnissen die alte Orchestra und das von Agrippa erbaute Odeion, Bauanlagen, die wegen ihrer Gestalt sich auch ohne Inschriften oder andere Funde erkennen lassen müssen, wenn auch nur kleine Reste von ihnen erhalten sind. Die Auffindung auch nur einer dieser Anlagen würde auch für diejenigen entscheidend sein, welche sich durch die bisherigen Funde noch nicht von der Kontinuität der Stadtbeschreibung des Pausanias überzeugen lassen wollen. Diese zu erweisen und damit für die Topographie der antiken Stadt Athen eine sichere Grundlage zu schaffen, ist das Ziel der Dörpfeld'schen Ausgrabungen. Die griechische archäologische Gesellschaft lässt am Nordwestabhang der Akropolis graben, da, wo man das Anakeion, das Heiligtum der Dioskuren, vermutet, das, nahe der Aglaurosgrotte gelegen, in der Zeit des Pisistratos zugleich als Versammlungsstelle der Wehrmannschaften diente. Die englische archäologische Schule gräbt im Südosten der Stadt im Ilissosbezirk, wo die Spuren eines großen Gebäudes gefunden worden sind, in dem man das dem Herakles geweihte Gymnasion des Kynosarges vermutet. Die Reste eines in der Nähe gefundenen römischen Bauwerkes glaubt man auf das Gymnasion des Hadrian beziehen zu dürfen. Im Nordwesten der Stadt, am alten Dipylonthore, werden durch den Ephoros Staïs Gräber aufgedeckt. Schließlich wird unter Leitung des Herrn Oikonomos die vor kurzem in Angriff genommene Freilegung des vom Dipylon zur Akademie führenden Weges fortgesetzt.

VERMISCHTES.

Eine Goethe-Erinnerung. In Goethe's Leben und Dichten spielt die Gerbermühle bei Frankfurt eine wichtige Rolle. Schon den einen Handwerksburschen im Faust lässt der Dichter sagen: „Wir wollen nach der Mühle wandern", und Goethe selbst ist dorthin zu seinen Freunden Willemer in den Jahren 1814 und 1815 gewandert. Er hat dort mit Vorliebe geweilt: dort hat er die Suleika seines „Westöstlichen Divans" gefunden, die „schöne Müllerin," Marianne von Willemer. Die Ansicht der Gerbermühle von der Frankfurter Seite her giebt Heinemann in seinem „Goethe" II, S. 304; so erscheint das Haus heute freilich nicht mehr, da besonders der Balkon gefallen ist. Die Ansichten von Osten her, wie sie heute noch unverändert den damaligen Bestand des Hauses und seiner nächsten Umgebung zeigt, hat in einer trefflichen Radirung *Franziska Redelsheimer* festgehalten: es wird wohl nicht mehr lange dauern und die Gerbermühle gehört zu den verschwundenen Erinnerungsstätten aus Goethe's Leben — sie wird voraussichtlich bald den neuen Hafenbauten weichen müssen. Die junge Künstlerin, Schülerin Mannfeld's, hat, den Wegen des Meisters folgend, aber in eigenartiger Auffassung, den großen charakteristischen Zug der Landschaft zu erfassen verstanden und ihn mit malerischer Wirkung auszugestalten gewusst. Das Haus wird rechts und links von entlaubten Baumgruppen eingefasst, hinter denen nähere und fernere Gruppen allmählich in die Weite führen, bis rechts das Auge am schiffbelebten Flusse die Mainstadt mit dem Dom auftauchen sieht. Am Himmel oben ist starke Bewegung der Wolken, während es am Horizont hell erscheint, so dass die Silhouette des Hauses kräftig hervortritt. Vor dem Gartenzaun füllt den Vordergrund eine mit Wasserlachen durchsetzte Wiese, wodurch in das kräftige Dunkel vorn helles Licht eingeführt wird. Das wirkungsvolle Blatt (37×45 cm) ist von einem radirten Rahmen umschlossen, aus dessen reizvollen Arabesken oben links und rechts die Porträte von Marianne und Goethe hervortreten und so darauf hinweisen, dass hier ein schönes Stückchen Erde, von einer ganz besonderen Bedeutung erfüllt und getragen, sich dem Beschauer darbietet: so hat die erfreuliche Schöpfung den doppelten Wert eines wirkungsvollen Bildes und einer bleibenden Goethe-Erinnerung.

Frankfurt a. M. *V. VALENTIN.*

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN Heugasse 58. — BERLIN SW. Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 13. 28. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

MODERNE KUNST IN FLORENZ.

VON *ERNST STEINMANN.*

(Schluss.)

Unter den Aquarellisten, denen zwei Säle für sich eingeräumt sind, wird wohl Sartorio den Preis davontragen, der hier zum ersten Mal dem Publikum die Früchte seiner Studien in Weimar vorlegt. Wie eine Rückerinnerung an die von ihm so tiefinnig erfasste Campagna di Roma mutet uns „der Abend in Wallendorf“ an, wo italienische Farbenglut sich mit der schlichten, friedvollen Schönheit des deutschen Flachlandes verbindet. Nicht minder ansprechend ist das wogende Kornfeld geschildert, über welches sich ein tiefblauer Himmel ausspannt, und das Krafthaus in Nürnberg und der Park von Veitshochheim. Die Römer Petiti und Roesler haben sich augenscheinlich nach Sartorio gebildet und sehr Tüchtiges geleistet; als Porträtisten zeichnen sich Vitelleschi, Salvetti und vor allem Giorgio Kienerk aus.

Einige Bronzen und Skulpturen sind ebenfalls noch in den unteren Räumen verteilt, unter ihnen mehrere treffliche Porträtköpfe von Cifariello, Romanelli, Bortone, Fantacchiotti, u. a. ein reizender Mädchenkopf von Cesare Reduzzi aus rötlichem Marmor eine Ophelia von Trenta-Coste und Adolf Hildebrandt's neuestes des großen Namens würdiges Werk, die nahezu lebensgroße Bronze des Marsyas.

Schreitet man die Treppe zum ersten Stock empor, so trifft das Auge zuerst einige interessante Radirungen Signorini's aus dem alten, heute zerstörten Florenz. Links daneben in einem kleineren Raum hängen Stefano Ussi's interessante, auf Cigarrenholzbrettern entworfene Studien aus Ägypten, deren Schönheit die schweren schwarzen Holzrahmen arg beeinträchtigen. Hier oben begegnen uns auch zum ersten Mal zwei der besten Porträtmaler von Florenz, Edoardo Gelli und Vittorio Corcos. Der erstere, im Ausland bekannt durch ein Porträt des Kaisers Franz Joseph, gefällt besonders durch das feine, anmutige Profilbildnis einer jungen Engländerin in vornehmem Promenadenkostüm, Cercos hat den Litteraten Ernesto Masi mit packender Lebenswahrheit geschildert und überdies das höchst originelle, aber etwas herausfordernde Bildnis einer jungen Dame ausgestellt, die, ein rechtes Kind der Zeit, mit drei gelben Bänden der französischen Romanlitteratur bewaffnet, sich für ein angenehmes Nachmittagsstündchen auf einer Gartenbank niedergelassen hat. Tito Lessi lieferte in dem mit miniaturartiger Feinheit ausgeführten Bildchen „une lecture chez Piron“ ein reizendes Sittenbild des Rokoko, Domenico Morelli endlich, um mit einem der größten modernen Künstler Italiens zu schließen, hat in einer meisterhaft behandelten, düster phantastischen Kirchhofsscene Erinnerungen aus der Kindheit Tagen Ausdruck verliehen.

Ist von den italienischen Künstlern nur hier und da in Landschaftsschilderungen ein gutes Mittelmaß überschritten worden, so hat das Ausland einige wirkliche Meisterstücke geliefert. England und Frankreich machen sich die Palme streitig, das Beste, was in Deutschland geleistet wird, ist leider in Florenz nicht zu finden. Und doch ist die Auswahl in diesem Jahre weit glücklicher getroffen, als vor bald zwei Jahren in Venedig. Max Liebermann und Reinhold Lepsius sind durch sehr tüchtige Leistungen vertreten, daneben sieht man Arbeiten von Skarbina, Uhde, Dill, Alexander Brendel, Müller-Coburg, Gude, Becker, Leistikow, Franz Stuck und Leon Samberger. Max Liebermann's „Arbeiter vom Land“, ein Werk voll herber Charakteristik, hat den Ehrenplatz erhalten, den der Schöpfer des in Venedig preisgekrönten Bildnisses von Gerhard Hauptmann beanspruchen durfte;

unter den Porträten behauptet Ernst Curtius von Lepsius, eine feine Farbenstudie von edler, einfacher Auffassung, den Vorrang selbst vor den Selbstporträten Karl Becker's und Leon Samberger's und dem anmutigen Frauenbildnis der Sabine Lepsius. Wie viele wohlklingende Namen fehlen doch von den deutschen Künstlern, immerhin können wir wenigstens noch zwei ihrer besten nennen. Arnold Böcklin hat die eben vollendete „Jagd der Diana“ gesandt, eine form- und farbenreiche, mit jedem Frühlingszauber geschmückte Berglandschaft, in welcher allerdings das Figürliche arg vernachlässigt wurde; Adolf Menzel ist durch mehrere von der National-Galerie in Berlin geliehene Zeichnungen und Aquarelle vertreten, unter denen sich das unaussprechlich sauber gezeichnete, anziehende und charaktervolle Selbstporträt des ehrwürdigen Meisters aus jüngeren Jahren befindet. Wenn man den in Berlin lebenden Maler Normann unter die deutschen Künstler rechnen darf, so verdienen die großartigen Naturschilderungen aus seiner nordischen Heimat hier Erwähnung. Der Fjord von Lordal, ein Gemälde von kolossalen Dimensionen, schildert die Vereinigung von See und Gebirge, welche der Landschaft Norwegens den ernsten erhabenen Charakter verleiht, mit den gereiften Kräften echter Künstlerschaft.

Unter den englischen Künstlern finden wir die gewohnten Namen. Alma Tadema sandte sein Selbstporträt, wie das Karl Becker's, für die Künstlergalerie der Uffizien bestimmt, Sir Eduard Poynter, der Nachfolger Frédéric Leighton's als Direktor der Royal-Academy, die sehr akademische Schilderung einer Neobule nach antiken Mustern, Burne Jones die höchst originell erfundene Aurora. Ein etwas gespensterhaftes Wesen ohne Fleisch und Blut, flattert die erwachte Gottheit mit klingendem Tambourin durch die engen Gassen der kleinen Stadt, welche noch ganz in bläuliche Dämmerung gehüllt, tot und schweigend daliegt, während ein heller Lichtstreif im Osten das Nahen des Tages verkündet. Die Wirkung einer anspruchslosen Naturschilderung von Alfred East, von dem im letzten Sommer auch in Berlin eine köstliche Abendlandschaft am Avon zu sehen war, wird durch das Glas wesentlich beeinträchtigt; „eine Partie Karten“ von Hallé, kleine Landschaftsbilder von Parsons und Lucas veranschaulichen die Eigenart englischer Typen und englischer Natur aufs beste. Alle seine Landsleute aber überragt Frank Dicksee durch seine „Träumerei“. In einem Salon von vollendeter Eleganz, den das gedämpfte Lampenlicht nur matt erleuchtet, erblicken wir ein junges Mädchen am Flügel, auf dem ein großer Strauß dunkelblühender Herbstblumen steht. Sie singt ihrem Vater eine alte Weise, der, in schwellendem Fauteuil ausgestreckt, in schwarzer, tadelloser Gesellschaftstoilette im Vordergrund erscheint. War es ein Allerseelenlied, das ihm so furchtbar schmerzliche Erinnerungen weckte, ein Lied wie das deutsche „Stell' auf den Tisch die duftenden Reseden“, wie das französische „Au clair de la lune, mon ami Pierrot“? Er hat das edel geschnittene Haupt, dessen Bart und Haar das Alter noch nicht gebleicht hat, in die Rechte gestützt und starrt mit weit geöffneten Augen auf das Gespenst einer schönen jungen Frau, die, ein bleicher, wesenloser Schatten, in langem weißen Kleid vor ihm erscheint und mit bitterem Schmerzensausdruck auf den Gatten herniederstarrt. Zwei Menschen, die sich liebten, die sich für immer auf Erden verloren, dies furchtbar tragische Thema wirkt noch ergreifender in der vornehmen Atmosphäre eines mit jedem erdenklichen Luxus ausgestatteten Salons, in dem die goldschimmernden Rahmen der Gemälde und Spiegel, die kostbaren Blumenvasen und Geräte auf Tischen und Konsolen, die Möbel und Teppiche endlich von rotem Sammet durch das verschleierte Licht der Lampe mit unvergleichlicher Meisterschaft auf denselben, in düsterem Abendrot glühenden Farbenton gestimmt sind. Die Kunst der Töne ist zu Hilfe genommen, die Kunst des Pinsels zu erhöhen. Wir meinen die schlichte Weise zu vernehmen, die das völlig ahnungslose Mädchen singt und können uns nicht losreißen von dem Anblick des geheimnisvollen Zwiegespräches zwischen Mensch und Schatten, das uns von hoffnungsloser Liebe kündet und den Abgrund tiefsten Erdenjammers vor uns aufthut.

Auch aus der französischen Schule, die so ausgezeichnet vertreten ist, lässt sich niemand Frank Dicksee an die Seite stellen. Vor allem, so scheint es, meistern die modernen Künstler Frankreichs die aller übrigen Nationen im Porträt. Man beginnt der Excellenzen mit breiten Ordensbändern, der Militärs in schillernden Uniformen, der koketten Damen, die sich selbst und ihren Kleiderstaat mehr oder minder selbstbewusst zur Schau tragen, allmählich müde zu werden; man möchte wirklich große Menschen von wirklich großen Künstlern so unbewusst und edel dargestellt sehen, wie Raffael z. B. Julius II. geschildert hat, man lässt sich Selbstbewusstsein von Geburt, Verdienst und Stärke nur in der durch Form und Farbe wunderbar verklärten Schilderung Tizianischer Halbgötter gefallen. In dem einen Sinne ist Léon Bonnat's Bildnis Renan's ein Meisterwerk, in dem anderen Benjamin Constant's Porträt seines Sohnes. Ist im ersten Bilde mit fast grausamer Realistik das mächtige geistige Übergewicht des tiefen Denkers zur Darstellung gebracht, so entzückt uns im zweiten die kraftvoll sinnliche Schönheit eines jungen Hünen, dem die schwarze altertümliche Tracht, der Degen, auf den die wundervoll geformte Rechte sich stützt, einen Anstrich vornehmer Ritterlichkeit verleiht. Neben solchen Meisterwerken ist nur noch Léon L'hermite's Spinnerin zu nennen. In welch reine Luft friedlichen Erdenglückes versetzt uns die kräftige Frau vom Lande, die im dämmernden Zwielicht ihrer räucherigen Küche so eifrig die Spindel dreht, während das Kind ruhig zu ihren Füßen spielt; wie scharf und sicher ist die Zeichnung, wie warm die

Farbentöne, wie kunstvoll die Perspektive! Wenig ansprechend ist dagegen die h. Magdalena von Carolus Duran, noch minderwertiger eine völlig verunglückte, allerdings vor mehr als 30 Jahren gemalte Enthauptung des Täufers von einem der berühmtesten französischen Künstler, Puvis de Chavannes, dessen Bedeutung man in seinen Rötelstudien vielleicht besser kennen lernen kann, als in seinen Gemälden. Von den Familienbildnissen des Dagnan-Bouveret, des Carrière, des Albert Besnard wird man dem ersten den Vorzug erteilen, und endlich sind Aimé Monot, Julian Story, Madame Perry durch tüchtige Porträte vertreten.

Unter den weiblichen Künstlern behauptet neben Alceste Campriani, bekannt durch ihre Naturschilderungen aus Neapel und Umgebung, vielleicht Eufrosina Bernaert mit ihrer reizvollen Landschaft „Eingang zum Kloster von Schilde“ den ersten Rang. Sie gehört zu den wenigen Vertretern der belgischen und holländischen Schule, unter denen Léon Fréderic einerseits, der ausgezeichnete Marinemaler Mesdag andererseits zu nennen sind. Das neueste Werk des letzteren schildert einen Sonnenuntergang. Ruhig gleiten die Schiffe über das stille Wasser, nur nach dem Ufer hin heben sich leise plätschernd die Wellen. Die feuchte, schwere Luft, durch welche das matte Licht der sinkenden Sonne zitternd hindurchflutet, ist meisterhaft geschildert; wie alle Bilder Mesdag's, überrascht auch dieses durch den feinen silbergrauen Gesamtton.

Villegas, Enrique Serra, José Benlliure sind unter den Spaniern zu nennen. Der erste hat die wirkungsvolle Skizze für eine größere Komposition ausgestellt, welche einen der schauerlichsten Vorgänge der glänzenden aber an tragischen Episoden überreichen Geschichte Venedigs darstellt: der Doge Marino Faliero sitzt nach seiner Verurteilung zum Tode, mit allen Abzeichen seiner Würde angethan, auf dem purpurnen Ehrensitz und schaut gedankenvoll seinen Richtern nach, die in lange schwarze und feuerrote Talare gehüllt, langsam und gemessen durch den Saal dahinschreiten und einer nach dem anderen am Ausgang verschwinden. Benlliure schildert mit der ihm eigenen feinen Charakteristik in sorgfältigster technischer Ausführung ein altes Bettlerpaar, Serra endlich entzückt durch eine Herbststimmung, welche die vornehm melancholische Ruhe eines verlassenen Parkes ganz in die goldene Glut des Abends getaucht, mit der Leuchtkraft südlicher Farben darstellt.

Die nationalen Unterschiede, welche sich am Ausgange des XIX. Jahrhunderts nach mehr als einer Richtung abzuschleifen beginnen, werden vielleicht in der Kunst noch am schärfsten betont. Daher bringt man mit Recht modernen Ausstellungen, die mehr und mehr international werden, weil jeder sich des hohen Reizes bewusst ist, den es gewährt, die eigenen Leistungen mit fremden zu vergleichen, ein stets sich steigerndes Interesse entgegen. So wird auch der italienische Künstler und Kunstfreund in der Florentiner Ausstellung manches lernen können, und der Fremde, der mit einem Seufzer Akademie, Uffizien und Palazzo Pitti, die herrlichsten Gemäldegalerien der Welt, für eine Weile verlässt, der Festa dell' Arte e dei Fiori seinen Tribut zu entrichten, wird solche Entsagung wohl belohnt finden.

BÜCHERSCHAU.

Karl Woermann, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, herausgegeben von der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft. Große Ausgabe. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage, mit hundert Abbildungen. Dresden 1896. XXXII und 911 S. 8⁰.

Seitdem die Leitung der Galerie in Dresden einem Manne von wissenschaftlicher Autorität anvertraut ist, hat die Katalogisirung des Dresdener Bilderschatzes plötzlich den erfreulichsten Aufschwung genommen. Man kennt den Abstand zwischen Woermann's Katalog von 1887 und dem Hübner'schen Verzeichnis, das ihm voranging. Ebenso in den Benennungen der Bilder wie in den Angaben über die Herkunft derselben verspürte man in Woermann's Arbeit einen ganz neuen Geist, der auf der Höhe der damaligen Kunstwissenschaft stand. 1892 war eine neue Auflage nötig geworden, die nun von einer dritten abgelöst wird. Man kann beiden Auflagen dasselbe Lob spenden, wie der ersten, und wäre es nicht eine Art Pflicht des Recensenten, da und dort zu ergänzen oder Bedenken zu äußern, so würde ich mich hier gern mit einer summarischen Anerkennung begnügen. Jedenfalls will ich meine Bemerkungen nur in aller Kürze zum Ausdruck bringen. — Bei Nr. 57 von *Jacopo de Barbari*: Brustbild des segnenden Heilands, wo die Entdeckung L. Cust's, wodurch das Bild als ein beglaubigtes Werk des Barbari erwiesen wurde, benützt erscheint, fehlt der Hinweis auf dessen Publikation im Jahrbuch der k. preußischen Kunstsammlungen, Bd. XIII, S. 142 ff. Zu Nr. 161, *Parmeggianino:* Madonna della Rosa. Nach Nagler's Lexikon hat sich eine variirte Wiederholung des Bildes ehedem bei Dr. Rincolini in Brünn befunden. Zu Nr. 170 *Tizian:* Bildnis einer Neuvermählten. Ein Hinweis auf die Kopie von der Hand des Rubens in der Wiener Galerie wäre nach meiner Ansicht nicht überflüssig. Zu Nr. 178 *Tizian:* Venus, sich spiegelnd. Stammt höchst wahrscheinlich aus der Brüsseler Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich. Im Inventar dieser Sammlung ist das Bild als Nr. 11 beschrieben. Stampart's und Prenner's „Prodromus“ (1735) bringt auf Taf. VI eine Abbildung. Jacob Männl hat es geschabt. (Hierzu das „Jahrbuch der Kunstsammlungen des A. H. Kaiserhauses“ Bd. XVI.) Der Übergang von den österreichischen in die sächsischen Sammlungen erfolgte, wie man aus den Dresdener Katalogen erfährt, 1749. Die Identifizirung des Dresdener Bildes mit dem Venusbilde, das in Brüssel, später in Wien war und das von Männl und im „Prodromus“ reproduzirt ist, kann einen hohen Grad von Sicherheit beanspruchen. Sie wäre völlig einwandfrei, wenn sich nicht ehedem ein zweites Exemplar dieses Venusbildes in kaiserlich österreichischem Besitz befunden hätte. Dieses ist mit minderwertigen Bildern vor Jahren in Pest versteigert worden und in den Besitz des Herrn Ministerialrates von Killenyi ebendort gelangt.[1]) Zweifellos ist damit ein

1) Wie die übrigen Bilder, die bei der genannten Ge-

sehr wertvolles Bild ausgeschossen worden, das, wie mir scheinen will, große Aussicht hat, als Werk von Tizian's eigener Hand anerkannt zu werden. Freilich ist es flüchtig gemalt, nicht vollendet und durch ein Pentiment etwas entstellt; aber manches, namentlich die rote Gewandung der Venus, ist so frei behandelt, dass ich an eine Kopistenhand nicht denken kann. Bezüglich der Darstellung steht das Exemplar bei Killenyi zwischen dem Venusbild Nr. 178 in Dresden, das nur einen Putto aufweist, und zwischen dem St. Petersburger Bilde, auf dem zwischen dem Spiegel und der Venus noch ein zweiter Erot vorkommt. Der zweite Putto ist auf dem Bilde bei Killenyi nicht vollendet und erscheint vernachlässigt. Dieses Exemplar sieht aus wie eine unvollendete etwas variirte Wiederholung des Bildes in der Eremitage, dessen Originalität allgemein anerkannt wird, da es aus der Sammlung Barbarigo in Venedig stammt und von Ridolfi als Bestandteil jener Sammlung erwähnt wird. Das Dresdener Exemplar gilt längst nicht mehr als eigenhändiges Werk Tizian's, was in Woermann's Katalog auch klar ausgesprochen wird.[1] Was das Exemplar bei Killenyi in Pest betrifft, so meine ich, dass man es auf keinen Fall unter die Kopien schieben darf, wie es deren so viele allerwärts giebt, z. B. in Augsburg, in Berlin, einige in England und, neben dem guten Exemplar, auch eine schwache in Dresden (Nr. 179).[2] Jedenfalls ist die Angabe Ridolfi's zu beachten, dass Tizian neben dem Venusbilde der Sammlung Barbarigo (das zweifellos mit dem Petersburger Exemplar identisch ist) auch eine Venus mit dem Spiegel für Nicolò Crasso gemalt hat (vergl. Maraviglie, 1648, I, S. 175; 1835, I, 253); und nicht zu vergessen ist die urkundliche Erwähnung eines analogen Venusbildes, das an König Philipp II. geschickt wurde (vergl. Crowe und Cavalcaselle, Jordan S. 783). Beide Exemplare müssen erst nachgewiesen werden. Zu Nr. 842, unbestimmter holländischer Meister. `Bildnis eines Mannes mit drei Pfeilen. Genau dieselbe Darstellung findet sich auch im Czartoryski'schen Museum zu Krakau. Der holländische Ursprung ist mir zweifelhaft. Zu Seite 296. Dort fehlt das Bild Nr. 876, eine Predigt Johannes von oder nach Pieter Brueghel dem jüngeren. Zu Nr. 928 „angeblich van Balen". So oft ich nach Dresden komme, halte ich dieses Bild immer für eine derbe Arbeit des *J. R. Bys*. Die stilkritische Begründung muss ich freilich einstweilen schuldig bleiben. Zu Nr. 1011. *Jacob Jordaens*: der verlorene Sohn. Ist wohl dasselbe Bild, das 1742 im Haag versteigert worden ist (vergl. Hoet-Terwesten's Katalogsammlung III, S. 35). Die Abmessungen und die Darstellung stimmen auffallend überein. Das Bild kostete im Jahre 1742 nur 188 fl. Zu Seite 353. Zeile 2 des Textes. Die Angabe „S. 342" ist unrichtig, was ich nur deshalb erwähne, weil sich derselbe Irrtum schon in der 2. Auflage fand. Zu Nr. 1101. *Ferd. van Apshoven II:* eine gemalte Galerie. Meine Arbeit über Bilder dieser Art ist wohl zu spät erschienen, um noch Berücksichtigung zu finden.[1] Dort wird darauf hingewiesen, dass in dem Dresdener Bilde Nr. 1101 nach meiner Erinnerung eine wenig variirte Kopie nach einem Werke des *D. Teniers jun.* vorliegt. Der erwähnte Teniers befindet sich in St. Florian. Zu Nr. 1232. *W. Vaillant.* Es ist nicht zu übersehen, dass sich auf dem Bilde rechts unten ein Schaber, ein Schabeisen, von alter Form dargestellt findet. Zu Nr. 1840. *Jan Lys:* Magdalena. Dürfte das Magdalenenbild sein, das Boschini 1660 in der Carta del navegar pittoresco (S. 567) als Bestandteil der Galerie in der Cà Bonfadina zu Venedig erwähnt und zwar mit folgenden Worten:

„De Gian Lis Madalena dolorosa
Che l'Anzolo socore; e in tun canton
Ghè quela maledeta tentacion
Che studia in darno a farla ambiciosa."

Auf dem Dresdener Bilde ist das Zuhilfekommen des Engels dargestellt, wie es auch bei Boschini erwähnt wird und wie es nach meiner Erinnerung bei Magdalenenbildern sonst nicht vorzukommen pflegt. Auch Boschini's eindringlicher Hinweis auf die Versuchung wäre durch das Dresdener Bild gerechtfertigt, da ein Diener mit Goldgefäßen dargestellt ist. Ganz im allgemeinen habe ich auf diesen Zusammenhang schon in einem Feuilleton der Wiener Zeitung aufmerksam gemacht, das am 17. Juli des laufenden Jahres erschienen ist, also zu spät, um für den Katalog noch benutzt zu werden. Die kleinen Abbildungen, die der dritten Auflage beigegeben sind, bilden eine angenehme Hilfe fürs Gedächtnis, auch wenn sie für Studienzwecke selbstverständlich nicht ausreichen. Sie sind auch gar nicht darauf berechnet, die großen Blätter zu ersetzen, die mehrere Photographen nach den meisten Bildern in Dresden angefertigt haben. Allerlei äußerliche und formelle sowie inhaltliche Vorzüge der Woermann'schen Kataloge sind zu bekannt, um hier wieder des Besonderen hervorgehoben zu werden. Auch die neueste Auflage gehört zu den Büchern, die man in vieler Beziehung als Muster hinstellen kann.

Wien, Anfangs Oktober 1896.

Dr. *TH. FRIMMEL.*

NEKROLOGE.

*** *Der Genremaler Gustav Heil*, der sich als Illustrator der „Berliner Wespen" durch seinen drastischen Humor bekannt gemacht hat, ist am 16. Januar in Berlin im 71. Lebensjahre gestorben. In Folge einer Lähmung seiner Hände hatte er vor 14 Jahren auf die Ausübung seiner Kunst verzichten müssen.

*** Professor *Hugo Bürkner*, der bekannte Holzschneider, Kupferstecher und Radirer, ist am 17. Januar in Dresden im Alter von 78 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Bei dem preußischen Ordensfeste* sind in diesem Jahre nur drei Künstler und Kunstbeamte ausgezeichnet worden. Der bekannte Schlachtenmaler Prof. *Emil Hünten* in Düsseldorf, der am 19. Januar seinen 70. Geburtstag gefeiert hat, hat den Roten Adlerorden 3. Klasse, Baurat *Adolf Heyden* und Geheimrat Dr. *Bode*, der Direktor der Berliner Gemäldegalerie, haben den Kronenorden 2. Klasse erhalten.

*** *Dem Geschichtsmaler E. Kämpffer*, der für das Rathaus in Erfurt einen Cyklus von Gemälden aus der Faust-

legenheit versteigert wurden, hat es auf der Rückseite eine Brandmarke mit KK und einem Stern darüber.

1) Damit würde es übereinstimmen, dass im Inventar der Galerie Leopold Wilhelm vermerkt steht: „Man halt, es seye von dem Titiano," wodurch ja ebenfalls Zweifel an der Originalität zum Ausdruck gebracht sind.

2) Vergl. hierzu den französischen Katalog der Galerie der Eremitage, S. 161 ff. No. 99, Waagen: Die Gemäldesammlung der Eremitage S. 62, Crowe und Cavalcaselle, Tizian (deutsch von Jordan) S. 630 ff. und Anhang CXXV, wo noch weitere Litteratur angegeben ist und noch andere Wiederholungen genannt werden. Siehe auch die Kataloge der [illegible] Berlin und Augsburg.

1) „Gemalte Galerien", zweite Auflage. Vergl. S. S.

und Tannhäusersage ausgeführt hat, ist nach Vollendung seiner umfangreichen Arbeit von dem preußischen Kultusminister eine Gratifikation von 2000 M. gewährt worden. Die Stadt Erfurt hat eine gleiche Summe zugebilligt.

WETTBEWERBUNGEN.

** *Bei dem Wettbewerb um das Kaiser Wilhelm-Denkmal für Liegnitz* ist die Ausführung dem Bildhauer *J. Boese* in Berlin übertragen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

In *Liegnitz* wird eine Kunstausstellung geplant, die vom 15. April bis 9. Mai stattfinden soll. Die Anregung dazu geht vom dortigen Kaufmännischen Verein aus. Das Protektorat der Ausstellung hat Regierungspräsident *von Heyer* übernommen, den Ehrenvorsitz Oberbürgermeister *Oertel*. Die Stadtverordneten werden einen erbetenen Zuschuss von 600 M. wohl bewilligen.

x Für die *internationale Kunstausstellung in Dresden* sind jetzt in der städtischen Ausstellungshalle die Einbauten begonnen worden. In den meisten Räumen wird ein vorzügliches Oberlicht geschaffen werden, und hierbei nicht nur die Erfahrungen, die in den Ausstellungen der Münchener Secession gemacht wurden, sondern auch die der Nürnberger vorjährigen Ausstellung als Richtschnur dienen. Im Ganzen sind in der Ausstellungshalle zehn große Säle für Aufstellung von Gemälden gewonnen worden. Ferner wird noch eine Anzahl von Kabinetten geschaffen, in denen nicht nur Werke der graphischen Künste sowie Aquarelle, Pastelle und Handzeichnungen, sondern auch Werke der Kleinplastik, des höheren Kunstgewerbes und der dekorativen Kunst dem intimeren Kunstgenusse dargeboten werden. Durch die Vertrauensmänner sind schon über achthundert Werke der Malerei angemeldet worden. Eine gleichgroße Anzahl Kunstwerke wird aus den anderen Kunstgebieten zusammenkommen.

** *Eine permanente Ausstellung von künstlerisch wertvollen Plakatentwürfen* wird von der bekannten Kunstanstalt von *Grimme & Hempel* in Leipzig geplant. Das Unternehmen soll eine Pflegestätte der Reorganisation des deutschen Plakates werden und wendet sich an alle deutschen Künstler um Beteiligung. Es finden jährlich zwei Prämiirungen statt, die mit je neun Preisen zu 1000 M., 500 M., 300 M., und sechs zu 200 M., in Summa 3000 M., dotirt werden. Die erste Preisverteilung erfolgt während der Dauer der sächsisch-thüringischen Industrie- und Gewerbeausstellung in Leipzig; die Preisrichter sind fünf bei der letzten von Grimme & Hempel ins Leben gerufenen Plakatkonkurrenz prämiirte Künstler, während bei jeder weiteren Preisverteilung fünf von den vorher mit Preisen ausgezeichneten Künstlern das Preisgericht bilden. Gute Entwürfe werden außerdem unabhängig von der Prämiirung von der Kunstanstalt angekauft.

Düsseldorf. — Als vor Jahresfrist die ersten Berichte über die Worpsweder laut wurden, pries man einstimmig Modersohn und Mackensen als deren Ersten. Heute möchte ich *Heinrich Vogeler* seiner neuesten Kollektion zufolge den Vorrang geben. Ich habe schon einmal an dieser Stelle auf das Grundwesen der Vorzüge der Worpsweder hingewiesen und die Ursachen darzuthun versucht, aus welchen Modersohn und Mackensen, ursprünglich nur mittelmäßig begabte Künstler, das geworden sind, was sie heute sind. An Vogeler kann man sehen, wie voll und wie tief sich ein individuell und reich begabter Künstler aus solchem Naturleben entwickelt. Er ist diesmal mit einigen Landschaftsbildern und einer größeren Anzahl Radirungen vertreten. Die Landschaften sind nicht bedeutend, sie könnten ebensogut von Modersohn gemalt sein, und beweisen, wie nachteilig solches Cliquenwesen, der Einfluss eines anderen und nicht zum wenigsten der eines Lehrers, auf einen Künstler sein kann, wenn selbst eine so originell veranlagte Natur wie Vogeler dadurch in Mitleidenschaft gezogen wird. Seine Welt jedoch, jenes ureigene Empfinden, das sein Herz bewegt, giebt uns Vogeler unverkürzt und unbeeinflusst in seinen Radirungen, die einst zu den intimsten Blättern deutscher Kunst zählen dürften. Selten hat ein Künstler so am tiefsten und geheimsten Lebensborne der Natur geschöpft und ihre zwei Grundmächte erfasst und gestaltet: die Liebe und das Böse. Erstere durchzieht als nährender, keimwarmer Unterstrom die Mehrzahl seiner Blätter und erreicht in dem „Frühling“ — bei Knospenbeben, Vogelschlag und der ersten wundersamen Liebesregung in dem Herzen jenes erwachenden Mädchens, das träumerisch in die Natur schaut — seine feinste Krystallisation; letzteres seine tiefste Gestaltung in der „Hexe“. Dieses kinderfressende Ungeheuer ist von einer psychologischen Tiefe des Schauerlichen, die vor Vogeler nur Rops gestalten konnte, und außer der ganzen furchtbaren Perversität des Körpers und der Körperhaltung giebt Vogeler mit der intuitiven Sicherheit des echten Künstlers an Physiognomie und Schädelbildung einen Typus, der die charakteristischste Illustration zu Lombroso's uomo delinquente wäre. Diese beiden Blätter allein sind mir ein Entgelt dafür, dass Vogeler unter den ersten deutschen Künstlern genannt werden wird, wenn die übrigen Worpsweder längst zur Mythe geworden sind. — Im gleichen Saale hängt eine Kollektion landschaftlicher Schwarz-Weiß-Blätter von *Julius Bretz*, die von außerordentlichem Stimmungsgehalt sind. Bretz, der ehedem stark in den Traditionen der Holländer stak, beginnt nun, sich selbst zu entdecken und lässt, wie es stets bei solchen Selbst-Entdeckungen geht, seine früheren Leistungen um ein Beträchtliches hinter sich zurück. Er gehört zu jenen Landschaftern, die die Natur nicht photographisch zu kopiren vermögen, sondern den geringsten Erdenwinkel mit ihrem eigenen Empfinden groß und träumerisch gestalten. Aus dieser Selbst-Dichtung entspringt ihm jedoch ein Nachteil: seiner Farbe fehlt meistens die nötige Klarheit und Sicherheit; daher ist er diesmal als Schwarz-Weiß-Künstler wirkungsvoller denn je zuvor und es scheint, als ob das Feld, auf dem er seine echte Kunst allein unverkürzt gestalten könne, die Radirung werden müsse. RUDOLF KLEIN.

Braunschweig. — Nur selten einmal ist es den Braunschweiger Kunstfreunden vergönnt, wirklich hervorragende Werke der Kunst der Gegenwart in ihrer Stadt zu sehen und in die Wege und Ziele des modernen Kunstschaffens etwas tieferen Einblick zu gewinnen. Die großen, aller zwei Jahre stattfindenden Ausstellungen in der alten, für derartige Zwecke eingerichteten Ägidienkirche können dabei kaum in Betracht kommen; denn was sie bringen, ist in der Regel von zweifelhaftem Werte, eigentlich nichts anderes als der Abhub von den Tafeln der Reichen. Unter solchen Umständen ist die kleine Ausstellung, die am dritten Weihnachtsfeiertage im ersten Stock des Herzogl. Museums eröffnet worden ist, in gewissem Sinne ein Ereignis für Braunschweig zu nennen und wird auch als solches empfunden. Sie vermittelt die Bekanntschaft des zur Zeit wohl bedeutendsten Vertreters der monumentalen Malerei in Deutschland, *Hermann Prell's*, und seiner letzten und reifsten Schöpfung, der Fresken im Treppenhause des schlesischen Museums der bildenden Künste zu Breslau. Diese sind in trefflichen Lichtdrucken zu sehen. Doch nicht sie, nicht die ausgeführten

Bilder sind es, die diese Ausstellung so interessant und beachtenswert machen, sondern die sechs großen in Kohle ausgeführten Kartons, sowie die vielen zum größten Teil farbigen Studien nach dem lebenden Modell und die ersten, aus dem Jahre 1889 stammenden Entwürfe zu dem Cyklus. Namentlich die letzteren, zwei leuchtende Aquarelle von mäßiger Größe, erwecken das Interesse nicht bloß der Kenner. Einmal geben sie einen Begriff von der farbigen Wirkung der Fresken, dann zeigen sie, welche Wandlungen der Künstler und sein Werk hat durchmachen müssen bis zur endgültigen Ausführung. So waren einige der Bilder schon früh, schon im ersten Entwurf, derartig vollendet und in sich abgeschlossen, dass später nur noch wenige Änderungen in Einzelheiten nötig wurden; dies gilt besonders von den drei die antike Welt darstellenden Bildern. Dagegen zeigen die drei Bilder, die die christliche Welt schildern, in ihrer jetzigen Gestalt ganz bedeutende Abweichungen vom ursprünglichen Entwurfe, nicht nur in der Komposition, sondern auch im ganzen Gedankenkreise. Jetzt spricht aus ihnen die größte künstlerische Reife, jener ersten Gestaltung des Gedankens gegenüber. — Der Dank für die Ausstellung dieser Werke gebührt in erster Linie dem kunstsinnigen Apotheker Rob. Bohlmann, einem langjährigen Freunde Prell's; von ihm ging der Plan aus, er ließ es sich auch angelegen sein, die Kartons und Skizzen herbeizuschaffen. Die Direktion des Herzogl. Museums aber war sofort bereit, den schönen Gedanken zur That werden zu lassen und den nötigen Raum zur Verfügung zu stellen. Der gute Besuch der Ausstellung und der Beifall, den sie findet, sprechen dafür, dass in dem so abseits vom großen Kunststrome gelegenen Braunschweig doch genug Sinn für moderne Kunstbestrebungen vorhanden ist. Er müsste nur öfter geweckt werden. Das ist nun auch so ein frommer Wunsch. Doch da steigt gleich noch ein anderer in mir auf: ich sehe plötzlich die öden kahlen Wandflächen im Treppenhause des Herzogl. Museums vor mir, auch eines Museums der bildenden Künste, wie das in Breslau, für das Hermann Prell seine schönen Fresken gemalt hat. Dass die Kunst hier zu Hause ist — ob wohl ein Fremder, der sich von ungefähr in das Gebäude verirrt hätte und nun die Treppe emporstiege, das ohne weiteres erraten würde? Ich kann mir jetzt gar nicht denken, es gäbe sonst noch ein Treppenhaus in einem neuen Museum, das einen so trostlos nüchternen Eindruck machte wie dieses. Wenn nun einem Künstler — es braucht ja nicht gleich ein Hermann Prell zu sein — gesagt würde: hier hast du ein paar Wandflächen, mache, dass sie uns nicht mehr gleich beim Eintritt so langweilig angähnen, sondern dass sie uns anlachen, in Stimmung versetzen, freundlich einladen zum Genuss des Schönen, das ja hier in so reichem Maße vorhanden ist? Doch nein, das ist wirklich ein frommer Wunsch wie nur irgend einer, und die haben ja meist das Schicksal, nie oder spät in Erfüllung zu gehen. Jedenfalls erleben wir's nicht. Ja, wenn das Museum eine Bibliothek und wenn Braunschweig Wolfenbüttel wäre! Da wär's freilich anders.

VERMISCHTES.

*** *Über die Entdeckung eines Bildwerkes von Michelangelo* hat der zweite Direktor des niederländischen Museums in Amsterdam, Herr *A. Pit*, in der „Kroniek“, einem Amsterdamer Wochenblatt, eine Mitteilung veröffentlicht, die wir nach einem Bericht der „Köln. Ztg.“ hier registriren, in der Absicht, die Michelangelo-Forscher darauf aufmerksam zu machen. Herr Pit schreibt: „Kurz nach meiner Ernennung fiel mir in einem eine Sammlung von Bronzefiguren aus dem Mittelalter und der Renaissance enthaltenden Glasschrank eine 19 cm hohe nackte männliche Figur auf; die geniale Modellirung der Muskelbündel, die forsche und harmonische Haltung wie auch die schöne Bronzefarbe ließen mich keinen Augenblick daran zweifeln, dass ich hier eine „à cire perdue“ aus den besten Zeiten der italienischen Renaissance gegossene Bronze vor mir hatte. Im Katalog des Museums wird sie als „ein Bild eines nackten tanzenden Mannes“ bezeichnet. Die Haltung der ganzen Figur deutet aber keineswegs auf einen tanzenden, sondern auf einen nach einer gewaltigen Kraftanstrengung ausruhenden Mann; denn der aufgehobene rechte Fuß, den der oberflächliche Beobachter für eine Tanzbewegung angesehen hat, ist vielmehr dazu bestimmt, auf einem erhabenen Gegenstande zu ruhen; der linke Arm mit der leicht nach rückwärts gebogenen Hand ist ebenfalls in Ruhe, nur der rechte Arm, bei dem leider die Hälfte des Oberarms mit der Hand fehlt, ist in Thätigkeit. Nach verschiedenen Figuren aus der Frührenaissance zu schließen, kann hier eine triumphirende Davidsfigur vorliegen, welche den rechten Fuß auf das abgeschlagene Haupt Goliath's setzt, während die linke Hand die Schleuder und die rechte das Schwert hält. Zuerst dachte ich an Donatello als den Schöpfer dieser Figur, denn bekanntlich hat dieser verschiedene Davidsfiguren geschaffen, aber doch zeigt keines seiner Werke bei näherer Betrachtung die ruhige männliche Kraft und den forschen Muskelbau der vorliegenden Figur. Von dem großen Vorläufer bis zum genialen Meister war es hier nur ein Schritt. Und in der That, bei Michelangelo findet man nicht nur dieselbe großartige, manchmal selbst übertriebene skulpturelle Anlage der Formen, sondern häufig auch die Neigung, seinen stehenden Figuren die Haltung mit einem etwas erhobenen Beine zu geben, wie es bei der vorliegenden Figur der Fall ist. In meiner Meinung wurde ich durch das Faksimile einer Federzeichnung Michelangelo's, welche in „l'Oeuvre et la Vie de Michelange“ (zum 400jährigen Jubiläum des Meisters 1876 veröffentlicht) erschien, nur bestärkt, denn diese Skizze stellt David nach der Erlegung Goliath's vor und hat mit unserer Figur außerordentlich viel Übereinstimmung, nur dass die Haltung der Arme eine etwas andere ist. Einige Zeit später wurde ich durch Jonkheer Six, Professor an der königlichen Akademie der bildenden Künste in Amsterdam, auf das Werk „The life of Michelangelo Buonarroti“ von John Addington Symonds aufmerksam gemacht, in welchem das Faksimile des vollständigen Studienblattes (es befindet sich im Louvre und stammt aus der Sammlung des holländischen Königs Willem II.) vorkommt, wo sich nicht allein die mir bekannte Skizze, sondern auch eine sehr ausführliche Zeichnung eines niederhängenden ruhenden Armes befindet. Der hier gezeichnete Arm ist zwar ein rechter, aber er hat doch eine so treffende Ähnlichkeit mit dem linken unseres David, der auf Papier gezeichnete und der in Bronze modellirte sind so vollkommen dieselben, die Haltung der Hand und der Finger stimmt so vollkommen überein, dass ich keinen Augenblick mehr daran zweifeln konnte, dass die Zeichnungen die ersten Studien für unsern David aus Bronze sind, welch letzterer wieder das Modell für den großen Bronze-David gewesen ist, der 1508 von der Stadt Florenz dem Finanzminister und Günstling Ludwig's XII., Florimont Robertet, zum Geschenk gemacht worden ist. Dieser David kam dann in das Schloss Robertet's bei Blois, von wo er im Laufe der Zeit verschwunden ist. Doch besteht noch eine Abbildung davon und zwar in dem 1579 erschienenen Werke „Bâtiments de France“, und da hier die Haltung der Arme ganz dieselbe

ist wie bei dem David im niederländischen Museum, so kann auch nicht mehr der geringste Zweifel bestehen, dass wir hier ein echtes Stück von Michelangelo vor uns haben. Wahrscheinlich hat er die kleine Figur zuerst in Wachs modellirt und Benedetto da Rovezzano, der die Schöpfungen des Meisters in Bronze gegossen hat, hat dann vor dem Guss des David in größerer Form einen Bronzeguss nach der als Modell dienenden Wachsfigur gemacht."

⊙ *Aus Paris.* Wegen des in diesem Jahre beabsichtigten Abbruchs des Industriegebäudes in den Champs-Elysées wird der „Salon" bereits am 20. April eröffnet und am 8. Juni geschlossen werden. — Herr *Homolle*, der verdienstvolle Direktor der französischen archäologischen Schule in Athen, ist auf weitere sechs Jahre in seinem Amte bestätigt worden. — Der Erweiterungsbau des Luxembourgmuseums ist soweit vorgeschritten, dass die Wiedereröffnung der lange für das Publikum verschlossenen Räume voraussichtlich zum Frühjahr erfolgen wird.

Hamburg. Vor kurzem ist der stolze Rathausbau um einen monumentalen Schmuck reicher geworden. Der prächtige, im Hofe des Gebäudes errichtete *Brunnen* war am 7. November v. J. von der Baukommission dem Senate vorgeführt worden und hatte allerseits ungeteilte Bewunderung gefunden. Er ist nunmehr in allen Teilen fertiggestellt und darf den schönsten Denkmälern der Stadt zugerechnet werden. Dem Künstler, Prof. *Joseph von Kramer* in München, der auch von den an der Fassade des Rathauses befindlichen Statuen einen Teil ausgeführt hat, ist es gelungen, den Brunnen stilistisch und in den Verhältnissen auf das glücklichste mit dem Gesamtbau in Einklang zu setzen und ihm einen Fluss der Linien, eine Lebendigkeit und Anmut in den Figuren, eine Einfachheit des Grundgedankens zu geben, die ihn den besten neueren Schöpfungen dieser Art zur Seite stellen. Über dem unteren Becken erhebt sich eine mehrfach durchbrochene, mit wasserspeienden Masken verzierte Brunnenschale, welche sechs überlebensgroße, auf geschwungenen Postamenten sitzende Bronzefiguren, Eigenschaften des Wassers darstellend, umgeben. Eine zweite, aus der ersteren herauswachsende Schale trägt auf einem schlanken, ebenfalls mit Wasserspeiern besetzten Postament die Hauptfigur, eine die Heilkraft des Wassers darstellende Nymphe, die mit der Rechten die im Wasser Segen spendende Schale erhebt, mit der Linken einen zu ihr sich emporwindenden Drachen (den Fiebergeist des Sumpfwassers) abwehrt. Der gesamte figürliche Schmuck mit dem Sockel und der großen Schale ist aus Bronze, der übrige tektonische Teil des Brunnens aus schwedischem, polirtem Granit gebildet, der Bronzeguss von der Gräflich Einsiedel'schen Gießerei Lauchhammer in tadelloser Weise ausgeführt worden. *T. S.*

VOM KUNSTMARKT.

Berliner Kunst-Auktion. Dienstag, den 2. Februar und folgende Tage von 10 Uhr ab in *Rudolph Lepke's* Kunst-Auktionshaus, 28/29 Kochstr., Berlin S.W. Der illustrirte Katalog 1076 verzeichnet eine reiche Anzahl wertvoller Antiquitäten und Kunstgegenstände bekannter Provenienz. Es sind dies Namen wie: Excellenz Freifrau von Patow, Se. Excellenz Herr Generallieutenant von Wedel, Herzogl. Museum zu Gotha, ferner große bekannte, wenn auch nicht mit Namen genannte Sammlungen und Nachlässe. In erster Reihe hervorzuheben ist die nicht große, aber vorzüglich vertretene Waffensammlung. Der große Kampfharnisch und der Reiterharnisch sind Stücke ersten Ranges, welche in Form und subtiler Ausführung die Unübertrefflichkeit der alten Nürnberger und Augsburger Plattner beweisen; kostbare Schwerter, Helme und fast alle Variationen von Stangenwaffen, gotische, Schweizer, Tiroler, italienische Helmbarten, Prunk-Glefen, prächtige Trabanten-Kousen, Ranken, Kriegsgabeln, Spontaw etc. geben ein deutliches Bild der Bewaffnung des 15. bis 17. Jahrh. Dekorativ reihen sich den Waffen sehr gut die Geweihe an, unter denen sich Exemplare von monströsem Umfange, wenigstens nach jetzigen Begriffen, befinden. Kenner wie Laien werden in gleicher Weise gefesselt werden durch eine kleinere Kollektion alt-persischer Teppiche, die von wunderbarer, seltenster Farbenglut sind, deren alt-ehrwürdige Namen von den Herstellungsorten stammen, wie Daghestan, Mecca, Jordiz, Shirwân, Khermân, Bergama, Persan etc. Von Sammlern und Liebhabern hochgeschätzt sind jetzt echte Empire-Bronzen. Der Katalog führt in Abbildung ein prächtiges Tafelschmuckstück mit Spiegelscheibe auf, ein Stück ersten Ranges, mit dazugehörigem Milieu, in Gestalt dreier Genien, auf Kugeln stehend, die einen Korb tragen; ferner eine Kaminuhr mit großen Kandelabern von genialer Ausführung. — Für Rechnung des Herzogl. Museums zu Gotha kommen u. a. alt-chinesische und japanische Porzellane, famille-rose Teller, Eierschalenporzellan-Tassen etc. zum Verkauf. Ein in seiner Art einzig dastehendes Stück bringt der Katalog in Abbildung; es ist dies ein altes Bleirelief, den Reformator Dr. Martin Luther darstellend. Eine bedeutende, künstlerische Arbeit, die die durchgeistigten Züge des großen Mannes vortrefflich wiedergiebt. Das Relief stammt aus der Familie v. Wedel. Hervorzuheben wäre unter den mehr als 750 Nummern noch das von der Hand der Gräfin Egloffstein gemalte Goethebildnis, außerdem gutes altes Porzellan, Fayencen, französische Bronzen, schöne Textilarbeiten — kurz, alle Gebiete des kunstgewerblichen und künstlerischen Schaffens sind vertreten. Die Vorbesichtigung zu dieser interessanten Versteigerung ist Sonntag, den 31. Januar und Montag, den 1. Februar d. J. von 10—2 Uhr in Saal VIII und II des Rud. Lepke'schen Kunst-Auktionshauses gestattet. Kataloge auf Wunsch kostenfrei.

—

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1897. Nr. 1.
Die Verhandlung der Eisenacher Kirchenkonferenz über evangelischen Kirchenbau. Von Frh. v. d. Goltz. — Die Freilegung des Münsters zu Ulm.

Mitteilungen der k. k. österr. Central-Kommission. 1897. Nr. 1.
Altertümer in Pola. Von Dr. R. Weißhäupl. — Neolithische Ansiedlung gegenüber Siegmundskrom. Von Dr. Tappeiner. — Das Urnenfeld auf dem Chlomek bei Holohlavy. Von L. Schneider. — Bericht über die Ausgrabungen in der Höhle Ziica jama recte Zircovec, deutsch; Maishöhle, dann über die Funde aus dem Fuchsloche und dem weiten Loche nächst Koflern bei Gottschee. Von Dr. K. Moser. — Prähistorische Fundstellen in der Umgebung von Oslavan (Gerichtsbezirk Eibenschütz, Mähren). Von H. L. Fischer. — Grabplatten in der Kirche des Klosters Paludi bei Spalato. Von A. Hauser. — Kunstaltertümer in Drum. Von R. Müller. — Der Grabstein des Caspar Riedlmair in der Stadtpfarrkirche in Bruck a. d. Mur. Von F. Krauss. — Die Fresken und die Fenster der Kirche zu Muljava. Von K. Crnologar. — Das Kastell del Buon Consiglio zu Trient. Von A. Wözl.

Repertorium der Kunstwissenschaft. XIX. 1896. Heft 6.
Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen. Von F. Harck. — Das schönste deutsche Buchdruckersignet des XV. Jahrhunderts. Von D. G. Bauch. — Der Doppelchor der Sebalduskirche in Nürnberg. Von F. J. Schmitt.

Kataloge: Gilhofer & Ranschburg, Wien: Nr. 54: Kunst und Kunstgewerbe.
Malerei. — Architektur. — Plastik. — Holzschnitt- und Kupferstichwerke. — Kunstvolle Einbände. — Stammbücher. — Seltenheiten aller Fächer. 1013 Nrn.

Inhalt: [illegible] Kunst in Florenz. Von [illegible] (Schluss.) — K. Woermann, Katalog der kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. — [illegible] — [illegible] für E. Kämpffer für die Bilder im Rathaus zu Erfurt. — Wettbewerb um das Kaiser Wilhelm-Denkmal für Liegnitz. — Kunstausstellung in Liegnitz; internationale Kunstausstellung in Dresden; permanente Ausstellung von Plakat-Entwürfen in Leipzig; Düsseldorf: Ausstellungen; Prell-Ausstellung in Braunschweig. — Entdeckung eines Bildwerkes von Michelangelo; Aus Paris; Rathausbrunnen in Hamburg. — Berliner Kunstauktion bei R. Lepke. — Zeitschriften und Kataloge. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58. — Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 14. 4. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE VORGÄNGE IN DER MÜNCHENER KÜNSTLERGENOSSENSCHAFT.

Wenn man dem Leser über die Vorgänge in der Münchener Künstlergenossenschaft ein klares Bild geben will, so muss man ihre historische Entwicklung zeigen. Man muss zurückgreifen auf die Zeit, als die Secession gegründet wurde, denn prinzipiell sind es wieder dieselben Punkte, um die sich der Streit dreht.

Man wird sich entsinnen, aus welchen Gründen der Austritt jener „Secessionisten“ aus der Künstlergenossenschaft damals stattfand: es war der Kampf der einen Kunstanschauung gegen die andere, und wenn auch andere Fragen, die man geschäftliche nennen kann, mitsprachen, so blieb der Kernpunkt doch unberührt davon, soweit es das Gros der beiden Lager betrifft. — Heute ist man sich allerorten über die künstlerische Bedeutung der Secession ziemlich einig und erkennt überall an, dass sie notwendig gewesen und dass mit ihr auf beiden Seiten viel erreicht worden ist. Denn es wäre falsch, anzunehmen, dass sich damals der Verein in Künstler absolut moderner Richtung und solcher, die einer älteren Kunstanschauung huldigten, getrennt hätte. Auch auf Seite der Künstlergenossenschaft blieb ein Teil solcher zurück, die man der ersteren zuzählen muss. Sei es durch künstlerisches Vorwärtsschreiten, durch Zuwachs u. dgl. m., kurz, diese Partei wuchs ziemlich ansehnlich und suchte nun auch im Glaspalast die Ausstellung nach denselben Prinzipien wie die Secession durchzuführen. Schon im Frühjahr 1895 thaten sich etliche Herren, die spätere sog. Luitpoltgruppe, zusammen, um durch Forderung einer strengeren Jury eine kleinere Ausstellung mit höherem Niveau zu realisiren, nachdem schon ein Jahr vorher die Genossenschaft den Antrag, dass nur die Mitglieder stimmberechtigt seien, die innerhalb der letzten drei Jahre zum mindesten einmal ausgestellt hätten, angenommen hatte, allerdings nur für die Jahresausstellungen.[1] Man weiß, wie sich seit der Zeit die Ausstellungen im Glaspalast von Jahr zu Jahr besserten, was auch allgemein anerkannt wurde.

Nun kam die Zeit der großen Internationalen Ausstellung heran. Es war klar, dass bei diesem großen Wettkampf der deutschen Kunst mit der des Auslandes die Secession, die doch eine Reihe der allerersten Kräfte aufweist, nicht fehlen durfte. Der Aufforderung der Regierung, sich kollektiv an der Internationalen im Glaspalast zu beteiligen, konnte die Secession nicht Folge leisten, da sie sich im letzten Jahre ihres Heims an der Prinzregentenstraße zu einem letzten Schlage vorbereitete und ihr Haus nicht vorzeitig verlassen wollte. Schließlich aber vermochte doch ein Zugeständnis des Staates die Secession zur Aufgabe ihres Heims zu bewegen: die Abtretung des Ausstellungsgebäudes am Königsplatz an die Secession von 1898 ab, das bisher die Genossenschaft inne gehabt, und die Zusicherung eigener Säle und eigener Jury sowie der Vertretung im Centralkomitee während der Internationalen im Glaspalast.

Damit war nun die denkbar günstigste Lösung des ganzen alten Streites geschaffen: beide Korporationen stellten — getrennt — nebeneinander unter einem Dach aus; der Wettstreit blieb gewahrt, ohne das Gesamtbild zu zerreißen.

Nun aber kam eine neue Krisis heran, der die Secession aktiv ganz fern stand: prinzipielle Meinungsverschiedenheiten innerhalb der Genossenschaft. Eine Gruppe derselben, die sog. Gruppe der Kollegen, war mit dem bis-

1 Bekanntlich finden drei Jahre lang Jahresausstellungen statt, denen im vierten Jahre immer eine internationale Ausstellung folgt.

[illegible] Wahlmodus der Jury (als wählbar nur durch Aussteller der letzten drei Jahre) unzufrieden. Man versuchte zuerst einen neuen Wahlmodus durchzubringen, nach dem die Jurymitglieder ausgelost werden sollten; da jedoch dies die Konsequenz nach sich gezogen, lieber gleich die Bilder selbst auszulosen, so ließ man die Idee wieder fallen. Als nun der Vorstand den Antrag (Aussteller der drei letzten Jahre etc.) auch für die Internationale zur Abstimmung brachte, gewann die Gruppe der Kollegen die Majorität und wies den Antrag ab. Es ist nicht anzunehmen, dass sich diese Majorität vorwiegend aus Ausstellern der letzten drei Jahre zusammensetzte, und die Statistik ergab auch, dass ca. 70 Prozent von ihnen nicht ausgestellt hatten, sei es weil sie zurückgewiesen wurden oder gar nicht einschickten, während von der Gegenpartei nur ca. 20 Prozent in den letzten drei Jahren sich nicht beteiligt hatten. Nun wiederholte sich ein ähnliches Schauspiel, wie es damals die Secession geboten: der Vorstand, der der Minorität angehörte, legte sein Amt nieder mit der Erklärung, unter solchen Umständen eine würdige Ausstellung nicht durchführen zu können, und die gesamte Luitpoltgruppe verpflichtete sich, unter diesen Verhältnissen die Ausstellung nicht zu beschicken.

Die Gruppe der Kollegen wandte sich nun an Lenbach, damit dieser die Präsidentschaft und Ausstellungsleitung übernähme. — Man kennt die allseitige Bewunderung für diesen genialsten aller lebenden Porträtmaler Deutschlands, wenn nicht der Welt; wenn man jedoch nur im geringsten mit seinen Anschauungen über Kunst bekannt ist, so wird man sofort begreifen, dass er zur Leitung einer Ausstellung, die ein Gesamtbild der Leistungen der Münchener Künstler liefern soll, nicht ganz geeignet ist. Und gar heute, wo die moderne Kunstanschauung eigentlich alleinherrschend geworden ist und aus einer älteren Anschauung heraus verhältnismäßig nur wenig Lebensfähiges mehr geschaffen wird, durfte man doch keinen Feind der Modernen (der ja für seine Person zwar selbst ganz ein Moderner ist — man muss eben Lenbach kennen, um diesen Widerspruch zu begreifen —) an die Spitze stellen.

Lenbach entwickelte nun seine Ideen: er wollte zuerst mit dem Besten des In- und Auslandes einige Elitesäle zusammenstellen, ferner einzelnen Gruppen Säle für sich überlassen, mit denen sie nach Gutdünken schalten und walten könnten, und das Ganze durch Verbindung mit architektonischer Ausgestaltung zum Kunstwerk erheben. — Dass Lenbach der Mann dazu wäre, um etwas wunderbar Künstlerisches, was ihm so leicht keiner nachmacht, zu arrangiren, weiß ein Jeder, der einmal einen Blick in seine Villa gethan, — nur eben mit der Beschränkung, dass die moderne Kunst dabei fehlen würde. Aber auch andere Bedenken setzten sich den Lenbach'schen Plänen entgegen. Weder die Secession noch irgend eine andere Gruppe würde sich dazu verstehen, ihre besten Bilder herzugeben, da sonst ja der ganze Zweck der Gruppenbildung illusorisch gemacht wäre, worauf Lenbach beschloss, seinen Sälen einen retrospektiven Charakter zu verleihen. Und dann wäre wohl auch die Partei, die Lenbach auf den Schild gehoben, unter seinem Regime am schlimmsten gefahren.

Nun aber hat die Regierung den Glaspalast zu vergeben und kann daran ihre Bedingungen knüpfen. Man sah dort sehr gut ein, dass, wenn alle die besten Künstler gemeinsam auftreten sollten, die Künstler der Luitpoldgruppe nicht fehlen dürften. Und so ließ denn der Minister dieser Gruppe gleiche Bedingungen wie der Secession (also eigene Säle und eigene Jury) anbieten, falls sie von ihrer kundgegebenen Absicht der Nichtbeschickung absehen wollten. Darauf gingen diese denn auch ein, wodurch die anfangs recht bedenkliche Lage sich doch noch zum Guten gewandt und bei einem friedlichen Zusammenwirken der Kräfte Lenbach, Secession und Luitpoldgruppe ein außerordentliches Ergebnis zu erwarten ist.

SCHULTZE-NAUMBURG.

BÜCHERSCHAU.

Dr. **Siegmar Schultze,** Privatdocent an der Universität Halle-Wittenberg. *Wege und Ziele der deutschen Litteratur und Kunst.* Berlin, Verlag von Carl Duncker. 1897. 8⁰.

Mit einiger Neugier nimmt man diese Schrift zur Hand, denn nach Klarkeit über die Gegenwart, nach einer Ahnung des Weges, den Kunst und Litteratur in der nächsten Zukunft aller Vermutung nach werden nehmen müssen, hat jedermann ein Verlangen. Nur ein volles Überschauen des ganzen großen und so mannigfaltigen Gebietes der künstlerischen und litterarischen Kräfte und Ideen, die heutzutage wirken, kann uns dazu verhelfen. Mehr als eine Ahnung freilich kann es nicht sein; denn wenn es schon schwer ist, eine abgeschlossene Vergangenheit so zu durchdringen, dass man das in ihr herrschende Gesetz erfassen kann, so ist es noch ungleich viel schwerer, seiner eigenen Zeit mit jener Objektivität und tief eindringenden Erkenntnis in die innerste Seele zu schauen, dass man die Grundlinien der Zukunft ziehen kann. Vor seiner Gegenwart ist jeder Parteimann. Auch Dr. Schultze ist es, wenn er sich als Individualist, als Anhänger Nietzsche's, als Gegner des Socialismus, als ein herber Kritiker der Frauen und Parteigänger Strindberg's im Kampfe gegen die Emancipirten bekennt. Wer kann sagen, dass er hier überall recht hat? Dass z. B. das Ideal der Persönlichkeit, welches er immer und immerfort betont, nicht bald von einem anderen abgelöst werden wird? Und in der That: mehr als für ein persönliches Bekenntnis kann seine Schrift nicht gelten. Dr. Schultze hat sich in der ästhetisch-kritischen Litteratur der letzten Zeit fleißig umgesehen, Berthold Litzmann's Drama der Gegenwart, Johannes Volkelt's Ästhetische Zeitfragen und ähnliche Schriften mit Nutzen gelesen. Und soweit ihn diese Schriften leiten, entwirft er ein zutreffendes Bild von der Litteratur der Gegenwart. Nur vermisst man an diesem individualistischen Ästhetiker eine individuelle Auffassung der einzelnen bedeutenden Persönlichkeiten der Litteratur. Schultze schließt sich unbewusst den Urteilen seiner Vorredner an und verrät öfters, dass er die Dichter, die er nennt, nicht aus eigener Anschauung kennt; denn unmöglich hätte ein wirklicher Kenner ihrer Werke Otto Roquette und Theodor Fontane, „die beiden Sprösslinge aus Hugenottenfamilien“, in einem Athem ge-

nannt, als diejenigen Männer, „die kräftig und ernst das Leben der Gegenwart wiederzuspiegeln suchten“. Fontane und Roquette, die so gar nichts gemein in ihrer Kunst haben, bloß wegen ihrer Abkunft von den Hugenotten zusammenzustellen, ist denn doch zu gewagt! Denselben Fehler begeht Schultze in der Zusammenstellung von Johannes Scherr mit Fr. Th. Vischer — bloß weil sie Schwaben waren! Ein anderes Exempel. Schultze spricht von Anzengruber und fügt hinzu: „Seinen Spuren folgten Ganghofer, Rosegger und l'Arronge in seinen besten Produkten.“ Das ist nicht richtig. Rosegger zunächst gehört schon darum nicht hierher, weil er nur einen einzigen dramatischen Versuch machte, der bald verschwand („Am Tage des Gerichts“), er ist kein Dramatiker; und Ganghofer ist als Dramatiker ein Abkömmling des Münchener Hermann v. Schmidt, der nichts als das bäuerische Kostüm mit Anzengruber gemein hat; l'Arronge, die bürgerliche Philister-Komödie, auf den Dichter des „Meineidbauer“ zurückzuführen, ist bis jetzt noch keinem Menschen eingefallen. Solcher Beispiele für die mangelhafte Originalanschauung Schultze's könnten wir noch viele anführen. Er folgt seinen paar Autoritäten, und dagegen wäre am Ende auch nichts einzuwenden, wenn er sich nicht so schneidig und grob gegen viele offenbar von ihm nicht sehr genau gelesenen Dichter äußern würde; so zwar, dass man sich sogar zu einer Verteidigung von Ebers herausgefordert fühlt. Georg Ebers schlankweg „jegliche warme Unmittelbarkeit“ abzusprechen, geht denn doch nicht an. Er hat in seinen ersten Werken, z. B. „Homo sum“, ein sehr beachtenswertes Talent bekundet, und niemals wäre er ohne dieses zu seinen Erfolgen gekommen! Schultze geht aber freilich auch über ein Juwel unserer neueren Litteratur wie Scheffel's „Ekkehard“ mit ein paar Worten rasch hinweg. Seine Fähigkeit, Dichter, die er sogar verehrt, zu charakterisiren, ist eben sehr gering. Wenn man über Keller nichts Bezeichnenderes zu sagen weiß als: „Der Kern aller seiner Schöpfungen sind der Mensch und die menschlichen Probleme. Diese werden mit aller Freiheit und großartiger Kühnheit bis in die letzten Konsequenzen ausgebaut“ — so sind das doch nur Phrasen. Und von solchen Phrasen wimmelt Schultze's Buch. Alles, was er über die Ziele und Wege sagt, welche die Litteratur in Zukunft einzuschlagen hat, gehört in dieses Genre. — Wir haben uns bei dem litterarischen Teil der Schrift so lange aufgehalten, weil er im Gegensatz zu der Ankündigung der Vorrede der größere ist und mehr Material enthält. Aber in demselben Geiste ist auch Schultze's Übersicht über die Malerei des ablaufenden Jahrhunderts gehalten, nur ist sie noch viel flüchtiger. Zutreffend, so lange Schultze sich an seine Vor-Denker hält, schief und unklar, sobald er über Meister und Werke aus unmittelbarer Anschauung zu reden unternimmt. So schreibt er den Satz nieder: „Zweierlei lehrten freilich die Nazarener (Overbeck, Veit, Führich, Cornelius, Schnorr u. a.) wieder: „den Sinn für Farbe und Kolorit und das warme Gefühl zur Kunst“. Unmöglich kann man doch diese Meister gerade als die Bahnbrecher für den Wiedergewinn des koloristischen Sinnes bezeichnen. In der historischen Übersicht, welche Schultze über die deutsche Malerei im 19. Jahrh. giebt, fehlt jede, auch nur bescheidene Andeutung von der Existenz der Münchener Realisten und Koloristen: Piloty und seiner Schüler, Makart u. a. Vielmehr sagt Schultze: „Der Realismus, den Menzel beginnt, leitet den Stoff der Malerei in die Gegenwart; der Impressionismus (Schultze meint damit konsequent die Freilichtmaler, die Pleinairisten, die doch nicht für identisch mit den Impressionisten erklärt werden dürfen), die letzte große Kunstentwicklung bricht dann den Bann der Farbe, er giebt unserer neuen Kunst eine selbständige Farbenanschauung, den eigensten Natureindruck.“ In die Gegenwart haben uns auch schon die Düsseldorfer Genremaler, dann die Knaus und Vautier geführt; dazu bedurfte es nicht erst der „Impressionisten“. Überraschend ist auch folgende Zusammenstellung beim Absatz über das moderne Porträt: „Größer (als Liebermann) stehen aber in diesem Gebiete Lenbach und Gabriel Max da“ . . . Max gerade als Porträtmaler zu feiern und mit Lenbach zusammen zu stellen ist etwas kühn; Schultze empfand es auch leise, denn er fügt sofort hinzu: „beide freilich sehr verschieden voneinander“. Das ist unbestreitbar. Kurz, um unser Urteil über Schultze's Schrift zusammenzufassen: ein fleißiger Leser der vorhandenen kunstkritischen Schriften vermag sich für seinen Privatgebrauch ein ungefähr zutreffendes Bild der Zustände in Kunst und Litteratur zu schaffen. Wenn jemand aber in einer besonderen Schrift mit einigen Ansprüchen darauf, respektirt zu werden, hervortritt, um der Litteratur und Kunst ihre Wege und Ziele zu weisen, dann muss er doch bekunden, dass er die Kunstwerke selbst kennen lernte, von denen er spricht. Sonst spricht er nur Anderen gläubig nach und wiederholt oft Gesagtes, ja es passirt ihm auch leicht, dass er das gut Gemeinte unglücklich zum Ausdruck bringt. *M. N—R.*

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der spanische Maler Francisco de Pradilla,* Direktor des kgl. Museums in Madrid, ist zum ausländischen Ritter des preußischen Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste ernannt worden.

PREISVERTEILUNGEN.

*** *In dem Wettbewerb um ein Gebäude für den Neubau der Hochschule für die bildenden Künste* und der Hochschule für Musik in Berlin sind folgende Preise zuerkannt worden: zwei erste Preise von je 8000 M. den Bauräten *Kayser* und *von Großheim* und dem Regierungsbaumeister *Adolf Hartung* in Berlin, zwei zweite Preise von je 5000 M. dem Geh. Baurat *Eggert* und dem Baurat *Franz Schwechten* in Berlin, drei dritte Preise von je 3000 M. dem Prof. *S. Neckelmann* in Stuttgart, den Baumeistern *Schulz* und *Schlichting* in Berlin und dem Baurat *Th. Unger*, den Architekten *Heubach* und *Th. Schlieben* in Hannover, welche letzteren einen gemeinschaftlich ausgearbeiteten Entwurf eingesandt hatten. Im Ganzen waren 32 Entwürfe eingegangen.

*** *Der Wettbewerb zur Ergänzung der tanzenden Mänade im Berliner Museum* hat wiederum zu keinem definitiven Ergebnis geführt, wie aus folgender Kabinettsordre des Kaisers an den Kultusminister hervorgeht: „Die bei der General-Verwaltung der königlichen Museen von 29 Künstlern und 3 Künstlerinnen rechtzeitig eingelieferten Konkurrenzarbeiten zur Ergänzung des Torsos einer tanzenden Mänade haben die gestellte Aufgabe in vollem Umfange nicht gelöst, so dass ich den in meinem Erlasse vom 27. Januar vorigen Jahres aus meiner Schatulle ausgesetzten Preis von 3000 M. nicht habe zuerteilen können. Ich habe aber eine Verteilung des Preises für die drei besten Arbeiten beschlossen und meine Schatullverwaltung angewiesen, den Bildhauern *Hans von Glümer*, Professor *Ernst Herter* und *August Kraus*, sämtlich zu Berlin, je 1000 M. zu zahlen. Zugleich bestimme ich, dass die drei genannten Künstler zu einer engeren Konkurrenz für dieselbe Aufgabe veranlasst werden, und behalte ich mir vor, falls aus dieser Konkurrenz eine völlig befriedigende Arbeit hervorgehen wird, diese

durch den Sieger in Marmor ausführen zu lassen. Den beiden Bildhauern, Professoren *Reinhold Begas* und *Fritz Schaper* zu Berlin, welche außer Wettbewerb Arbeiten zur Lösung der gestellten Aufgabe geliefert haben, wollen Sie meinen Dank und meine Anerkennung aussprechen. Für den nächsten Wettbewerb um einen Preis von 1000 M. bestimme ich als Aufgabe die Ergänzung des fehlenden Kopfes der in meinen Museen zu Berlin befindlichen Bronze *Knabe aus der Sammlung von Sabouroff.* Sie wollen hiernach das Weitere veranlassen. Berlin, den 27. Januar 1897. Wilhelm R.

WETTBEWERBUNGEN.

*** *Drei Preise für die besten Kunstkritiken,* die in den ersten Monaten nach Eröffnung der zweiten internationalen Kunstausstellung in *Venedig* über diese Ausstellung in Zeitungen oder Zeitschriften erscheinen werden, hat die Munizipalbehörde der Stadt im Betrage von 1500, 1000 und 500 Lire ausgesetzt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Breslau. — Für die Gemäldegalerie des schlesischen Museums der bildenden Künste wurden in letzter Zeit zwei Ölgemälde erworben, nämlich: „Graf Schmettow in der Schlacht bei Mars la Tour“ von *R. von Eschwege* und eine „Winterlandschaft“ von *Carl Ernst Morgenstern.*

*** *Wegen Übergangs der Galerie Borghese* an den italienischen Staat schweben zur Zeit, wie der „Chronique des arts“ geschrieben wird, Unterhandlungen zwischen dem Unterrichtsminister und dem Fürsten Paul Borghese. Es soll Aussicht vorhanden sein, dass die Unterhandlungen zu einem günstigen Abschluss führen werden.

—x. In *Essen a. d. R.* hat ein kunstsinniger Bürger namens *W. Girardet* ein Kunstmuseum errichten lassen, indem er für seine Gemäldesammlung (meist Düsseldorfer Meister) ein eigenes Haus errichten ließ und dem Publikum die Besichtigung Mittwochs in den Mittagsstunden gestattet. Man findet Bilder von Achenbach, Gebhardt, A. Kampf, A. Frenz, E. Dücker, Jernberg, aber auch Pradilla, Vinea, Calame u. a. darunter. (Rh. W. Z.)

Breslau. — Der Nachlass des im November vorigen Jahres gestorbenen Malers *Adalbert Wölfl,* bestehend aus Ölgemälden und Aquarellen, ausgeführten Bildern, Skizzen und Handzeichnungen, ist in zwei Sälen des Museums ausgestellt. Schon am ersten Tage fanden sich zahlreiche Käufer ein. Wertvoll sind besonders Handzeichnungen von *Wölfl,* welche Bilder aus Alt-Breslau geben, und dann einige Blätter seiner Studiengenossen oder ihm befreundeter Maler, die eine größere Bedeutung in der Geschichte der Kunst erlangt haben. Hauptsächlich liegt für die Künstlergeschichte Breslau's um die Mitte unseres Jahrhunderts ein sehr reiches Material vor. *C. B.*

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *In der Münchener Künstlergenossenschaft* hat sich, wie wir schon gemeldet haben, eine Gruppe gebildet, deren Vorgehen den früheren Vorstand zur Niederlegung seiner Ämter veranlasst und die dann Franz von Lenbach zum Präsidenten gewählt hat. Jetzt hat diese Gruppe für ihre weitere Thätigkeit folgende Grundsätze aufgestellt: 1) Pflege und Förderung der einheimischen Künste. 2) Gleichberechtigung jeder Kunstrichtung. 3) Weitestgehend Einschränkung des internationalen und Hebung des rein nationalen Charakters der Münchener Jahresausstellungen. 4) Durchführung des Grundsatzes: gleiches Recht und gleiche Pflichten für die Mitglieder der Genossenschaft. 5) Kollegialität als Grundsatz für alle Genossenschaftsangelegenheiten.

Berlin. — Die erste Sitzung der *kunstgeschichtlichen Gesellschaft* im Jahre 1897 ward eröffnet durch ein Referat, in dem Herr Gronau die neue, von Adolfo Venturi besorgte kritische Ausgabe der Vasari'schen Vite des Gentile da Fabriano und Pisanello vorlegt, die mit ihren umfassenden Kommentaren und Litteraturangaben, sowie durch das reiche Abbildungsmaterial als das in dieser Vollständigkeit freilich unerreichbare Ideal einer Vasari-Ausgabe bezeichnet werden darf. — Herr Weisbach, der darauf über Nürnberger Maler in der Mitte des XV. Jahrhunderts sprach, gab zunächst im Anschluss an Thode's Malerschule von Nürnberg einen Überblick über die Entwicklung der Nürnberger Kunst bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts. In der ersten der zwei Perioden, die sich bis dahin unterscheiden lassen, geht die Kunst mehr auf Darstellung einer ruhigen Majestät im Ausdruck des Göttlichen als auf Wiedergabe der seelischen Stimmung aus; die idealistischen Züge lassen sich wohl aus Einflüssen der gleichzeitigen böhmischen Kunst herleiten, die durch einige von Karl IV. berufene italienische Maler gesteigertes Leben erhalten hatte. Als Hauptwerk dieser Epoche darf der Imhof'sche Altar in St. Lorenz zu Nürnberg gelten. Eine eigene, mehr realistische Darstellungsweise zeigt dagegen die durch den Tucher'schen Altar in der Frauenkirche repräsentirte zweite Periode, in der viele dem Leben abgelauschte Züge neben naiver Naturbeobachtung im Einzelnen vorherrschen, ohne dass eine wirklichkeitstreue Gesamtwirkung erreicht wäre, zu der sich die gleichzeitige niederländische Malerei damals schon erhoben hatte. Die Berührung mit dieser um die Mitte des XV. Jahrhunderts schon so hochentwickelten Kunst spiegelt sich vor allem in zwei Malern Nürnbergs wieder, dem Meister des Löffelholz-Altares und Hans Pleydenwurff. Außer den ihm von Thode zugewiesenen schreibt der Vortragende dem ersten dieser Meister noch folgende Werke zu: eine Krönung der Maria im Münchener National-Museum, ehemals in der von Reider'schen Sammlung zu Bamberg, ferner ein Altarwerk im Chor von St. Lorenz in Nürnberg mit fünf Darstellungen (Anbetung der Könige, Verkündigung, Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph, Flucht nach Ägypten, Bethlehemitischer Kindermord), ein Bild, in dem Thode noch ein Jugendwerk Pleydenwurff's erkennen wollte. Für den Meister des Löffelholz-Altars sind gewisse melancholische Frauentypen, eine Vorliebe für prächtige, schwere Stoffe und reichen Faltenwurf, endlich eine größere Sorgfalt in der Durchbildung der Landschaft charakteristich. Im Ganzen steht dieser durch das Datum für den Löffelholz-Altar — 1453 — zeitlich ziemlich fest bestimmte Meister den Traditionen der älteren Nürnbergischen Schule weit näher als sein bedeutenderer Zeitgenosse Hans Pleydenwurff. Diesem durch Robert Vischer und Thode erkannten und fester umrissenen Künstler, dessen Name sich in den gleichzeitigen Urkunden häufig findet, glaubt der Vortragende ein Altarbild in der Kirche zu Sczcepanów bei Krakau zuschreiben zu dürfen, das die Madonna zwischen den Heiligen Stanislaus und Maria Magdalena, mit drei Stiftern aus dem Hause Prussy zu ihren Füßen, darstellt. Durch Pleydenwurff's Werke geht ein Zug leidenschaftlicher Erregung, seine Gruppirung ist frei und bewegt, die Köpfe seiner energisch behandelten Figuren voll individuellen Lebens. Während der Meister des Löffelholz-Altars den niederländischen Einfluss nur in der realistischen Wiedergabe von Einzelheiten verrät, zeigt Pleydenwurff sich gerade in der Darstellung des Gefühlslebens aufs Tiefste von dem leidenschaftlichen Pathos Rogier's van der Weyden ergriffen. So wird er in der Nürnberger

Kunst der Vorläufer Albrecht Dürer's. — Über die Porträtausstellung im königlichen Kupferstichkabinett und über die bei der Auswahl der Blätter maßgebenden Gesichtspunkte sprach darauf Herr Lippmann. Da sich die Porträtstiche aller Schulen und Zeiten nicht in dem Rahmen einer Ausstellung vereinigen ließen, so musste man sich auf die Künstler des XVII. und XVIII. Jahrhunderts beschränken, indem man hier die Wahl weniger nach dem historischen Interesse als der künstlerischen Qualität traf. An einer Reihe von Werken, die in Reproduktionen der Reichsdruckerei vorgelegt wurden, führte der Vortragende die Entwicklung des Porträtstichs vor. Das im Kupferstich lange vernachlässigte Bildnis tritt wohl zuerst in einigen individuellen Köpfen des schwäbischen, in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts arbeitenden Meisters mit dem Zeichen W. B. hervor, während die gleichzeitigen Köpfe italienischer Stecher nicht mit Sicherheit als Bildnisse angesehen werden dürfen. Erst Dürer wird der Begründer des eigentlichen Porträtstichs; sein Friedrich der Weise, Pirckheimer und Erasmus lösen das Problem schon fast völlig in technischer und künstlerischer Beziehung. Die nach Dürer's Vorbild entstandenen anspruchsvollen Blätter Aldegrever's geben kaum etwas Neues. Die Bereicherung nach der malerischen Seite erhält die Radirung durch Rembrandt's glänzende Leistungen, für den Kupferstich aber giebt erst Edelinck im XVII. Jahrhundert die entscheidenden Anregungen in Frankreich. Seine in der von Rubens herangezogenen Stecherschule gebildete Technik wird das Vorbild für die ganze große Reihe der klassischen Kupferstecher, deren Hauptvertreter Masson, Drevet, Poilly und Nanteuil, den malerischen Bildnisstich zu ihrer eigensten Domäne machten. Die gleichzeitigen niederländischen Stecher aus der Schule des Frans Hals und Mierevelt erproben ihre Kräfte an den bedeutenden Porträts ihrer Meister. Es sind vor allem Suyderhoef und Delff, die ihre Vorbilder kongenial zu interpretiren wissen. — Während so der Linienstich an der Grenze seiner Ausdrucksmittel anlangt, gewinnt das Porträt eine neue Bereicherung durch die Technik der Schabkunst, auch Schwarzkunst oder Mezzotinto genannt. Dies um 1643 in Deutschland von Ludwig von Siegen erfundene und von den Niederländern Vaillant, Dusart, Verkolje und Blootelink geübte Verfahren erreicht seine vollkommenste Ausbildung erst in England in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Hier verstehen es Künstler wie Houston, Mac Ardell, Green, Dickinson und Smith die großen malerischen Vorzüge dieser Technik so völlig in den Dienst der Reproduktion gleichzeitiger Gemälde zu stellen, dass die eleganten Porträts eines Reynolds, Lawrence und Gainsborough aus diesen malerischen Blättern fast unmittelbar zu uns sprechen. Seitdem ist die Schabkunst völlig in Vergessenheit geraten, bis sie in unseren Tagen von einigen Künstlern mit Erfolg wieder belebt wurde. Der Vortragende legte schließlich noch die wichtigsten Instrumente dieses Verfahrens, Granierstahl (Wiege) und Schabmesser vor und erläuterte den technischen Prozess in seinen verschiedenen Stadien an einigen mehr oder weniger bearbeiteten Kupferplatten.

VERMISCHTES.

—tt. *Konstanz.* — Der Magistrat hat dem Stuttgarter Historienmaler Professor *Karl Haeberlin* die malerische Ausschmückung der Vorhalle des hiesigen Rathauses übertragen; zunächst sollen fünf Wandbilder mit wichtigen Darstellungen aus der Geschichte der Stadt Konstanz im Laufe der nächsten drei Jahre ausgeführt werden. Derselbe Künstler hat im Sommer 1896 den Fresken-Cyklus im Kreuzgange des ehemaligen Dominikaner-Klosters, des heutigen Insel-Hotels, zur Vollendung gebracht. Dies wohlgelungene Werk gab Veranlassung, ihn mit dem neuen Auftrage zu betrauen.

*** *An der Universität Tübingen* soll ein kunsthistorisches Institut errichtet werden, das von dem ordentlichen Professor für Kunstgeschichte Dr. *Konrad Lange* geleitet werden wird.

Das für den Kaiser von Russland bestimmte *Detaille'sche Gemälde „Die Revue von Chalons“* ist mit folgendem Begleitschreiben versehen: „Majestät! Die gesamte französische Presse, ohne Unterschied der Parteifärbung, bittet Eure Majestät um die Erlaubnis, Ihnen ein Zeichen der Hochachtung und Liebe für Sie und der Freundschaft für das edle russische Volk darzubieten. Indem wir Eure Majestät bitten, diese Gabe von uns zum Andenken entgegenzunehmen, sind wir überzeugt, dass wir als Interpreten der Gefühle aller Franzosen erscheinen. Wir Alle haben die Anwesenheit Seiner Majestät des Kaisers Nikolai II. und Ihrer Majestät der Kaiserin in Chalons als ein neues Unterpfand der Einigung der beiden Länder einmütig begrüßt. Kein Wort hat Frankreich so gerührt, wie dasjenige, durch welches die „Waffenbrüderschaft“ der Russen und Franzosen verkündigt wurde. Das Gemälde der Revue vom 9. Oktober 1896, welches auf unsere Bitte von dem großen Künstler gemalt wurde, verewigt das unvergessliche Schauspiel. Möge diese Darstellung des historischen Tages Eure Majestät an die Glückwünsche der französischen Presse für Ihr Wohlergehen und die Größe Ihrer Regierung erinnern. Paris, 31. Dezember 1896.“ Es folgen die Unterschriften des Hauptkomitees der französischen Presse mit der des Herrn Hébrard an der Spitze. Dem Begleitschreiben ist ein Verzeichnis der 1500 französischen Zeitungen beigelegt, welche an der Subskription teilgenommen haben. (Petersb. Herold.)

Rom. — Kais. deutsches archäologisches Institut. Die Sitzung vom 8. Januar brachte einen Vortrag des Prof. Milani aus Florenz über „die Bronzen von der idäischen Zeusgrotte als älteste Denkmäler der hellenischen Religion und Kunst“. In eingehender Darlegung entwickelte der Vortragende seine von der bisherigen Ansicht abweichende Auffassung, wonach den Darstellungen der von Halbherr und Orsi veröffentlichten großen Votivschilde durchaus griechische, auf die in der Grotte verehrten Gottheiten bezügliche Vorstellungen zu Grunde liegen, die sich allerdings zu ihrer Äußerung der symbolischen Formensprache der orientalischen Kunst bedient hätten. Der Vortrag erregte durch die Neuheit der Auffassung wie durch die Fülle der zu ihrer Unterstützung vorgebrachten Details lebhaftes Interesse, allerdings auch prinzipiellen Widerspruch, dem namentlich der Vorsitzende, Prof. Petersen, Ausdruck gab. *l.*

v. Gr. *Aus Rom* wird uns geschrieben: An der Bedachung der *Basilika Sa. Maria Maggiore* werden auf Anordnung Leo's XIII. und unter Leitung des Architekten Azurri ausgedehnte Ausbesserungsarbeiten vorgenommen. Sie haben festgestellt, dass vor der Bedachung des Innern unter Alexander VI. durch die Kassettendecke des Giuliano da Sangallo, zu welcher das erste aus Amerika herübergekommene Gold verwendet wurde, die Basilika ein Balkenhängewerk zeigte, das reich mit bogen-, säulen- und mäanderförmigen Verzierungen und mit Apostel- und Prophetenköpfen bemalt war. Man fand ferner 275 antike, nicht mit Stempeln versehene Dachziegel, dann 12 gestempelte aus dem 1. Jahrhundert, 54 aus dem 2., 16 aus dem 3., 23 aus dem 4. und eine ganze Reihe dieser Stempel findet sich nicht in dem für die Baugeschichte der altrömischen Zeit wichtigen XV. Bande des Corpus inscript. lat. abgedruckt. An die heidnischen Stempel

schließen sich dann christliche an, die das Monogramm Christi mit griechischen Umschriften tragen, z. B. solche aus der Zeit Theodorich's (Inschr. Felix Roma). Ein Ziegel zeigt das Monogramm des Papstes Hadrian I. in der Form, wie sie sich in dem Mosaik von Sa. Pudenziana findet. Von besonderer Wichtigkeit sind aber 66 Ziegel mit dem in griechischen Buchstaben und Abkürzungen geprägten Stempel Cassius. Das einzige bisher davon auf dem Emporium aufgefundene Exemplar wurde seiner Herkunft nach von Rossi nach Syrien verwiesen. Jetzt ist es klar, dass auch diese Fabrik in Rom stand.

A. R. Anton von Werner hat die Reihe seiner großen Ceremonienbilder, die uns denkwürdige Momente aus der neueren preußisch-deutschen Geschichte mit urkundlicher Treue wiedergeben, wieder um eines vermehrt. Er hat im Auftrage des Kaisers die feierliche Beglückwünschung des Generalfeldmarschalls Grafen von Moltke zu seinem 90. Geburtstage (26. Oktober 1890) im Kreise der Generalinspekteure und der kommandirenden Generale des deutschen Heeres durch den obersten Kriegsherrn gemalt, und das nach mehr als zweijähriger Arbeit vollendete Gemälde mit etwa vierzig lebensgroßen Figuren ist jetzt im Vereinslokale der Berliner Künstler zur Ausstellung gelangt. Die Aufgabe brachte es mit sich, dass der Maler sich streng an den wirklichen Vorgang halten musste, der sich in militärischem Ceremoniell vollzog. Nur die lebhaft bewegte Gestalt des Kaisers, der mit raschem Schritt an den Jubilar herangetreten ist und ihm mit warmem Aufleuchten seiner Augen die Hand drückt, bringt etwas von dramatischem Zug in die militärische Haltung aller Anwesenden, und auch im Hintergrunde recken sich Arme und Hände mit Helmen in die Höhe, als wollten ihre Besitzer in das Hoch einstimmen, das auf Aller Lippen schwebt. Einige Schritte hinter dem Kaiser stehen der König von Sachsen und der Großherzog von Sachsen-Weimar. Von links nach rechts zieht sich in einer halben Ellipse die lange Reihe der hohen Militärs bis zur Fensterwand. Durch die Fenster des großen Saals im Generalstabsgebäude, wo die feierliche Begrüßung stattfand, fällt das kalte Licht des trüben Oktobertages und dringt bis zu den beiden Kronleuchtern, deren brennende Kerzen gegen das Tageslicht siegreich ankämpfen. In dem Konflikt dieser verschiedenartigen Beleuchtungen liegt der koloristische Reiz des Bildes, der bedeutend höher anzuschlagen ist als auf früheren Bildern des Künstlers (mit Ausnahme der „Taufe“ in seinem eigenen Hause). Das zeugt von scharfer Beobachtung und langen Studien, und daraus ist auch die Meisterschaft erwachsen, mit der die Figuren so in den Raum gestellt sind, dass sie sich völlig frei zu bewegen scheinen, ohne dass eine an der Wand oder gar eine an der andern „klebt“. Das nüchtern Illustrationsmäßige, das sonst manchen ähnlichen Bildern A. v. Werner's anhaftet, tritt hier nirgends störend auf.

*** *Das kurfürstliche Schloss in Mainz*, ein hervorragender Bau aus der Zeit der deutschen Spätrenaissance, soll wiederhergestellt werden. Zur Beratung über die Einzelheiten waren auf eine Einladung der städtischen Verwaltung die Architekten J. C. Raschdorff aus Berlin, Wallot aus Dresden, Hauberrisser und G. Seidl aus München, Durm aus Karlsruhe, Wagner aus Darmstadt u. a. in Mainz eingetroffen. Grundlage der Beratung war eine von dem Mainzer Architekten Usinger zusammengestellte Baugeschichte des Schlosses, die nur das eine sichere Resultat enthält, dass der Bau 1627 begonnen und 1752 beendigt worden ist. Danach sind auch die Beschlüsse der Kommission ausgefallen. Eine Wiederherstellung wurde empfohlen unter Beibehaltung der alten Dachform. Gegen die Giebelaufsätze an den beiden Hauptseiten, die ein Wiederherstellungsplan des Geheimen Baurats Kreyßig angenommen hatte, wurden Bedenken erhoben. Sie sollen nur ausgeführt werden, wenn sich bei den Wiederherstellungsarbeiten die Ansätze dazu über dem Hauptgesims finden sollten.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Die akademische Hochschule für die bildenden Künste war nach dem Jahresbericht für 1895/96 im Winter von 256, im letzten Sommer von 187 Personen besucht. Darunter waren 33 und 13 Hospitanten. Bei der Preisverteilung wurden 20 Studirende ausgezeichnet. Einen Doppelpreis erhielt der Bildhauer George Morin aus Berlin: im Bildhaueraktsaal (eine silberne Medaille) und für Kompositionsübungen. Die anderen Preise fielen zu: den Malern Wilhelm Rubach aus Frankfurt a. O. und Arthur Johnson aus Cincinnati, sowie dem Bildhauer Nikolaus Friedrich aus Köln. — Der Wettbewerb um den Reisepreis der ersten *Michael Beer'schen Stiftung* ist für das Jahr 1897 für jüdische Bildhauer ausgeschrieben worden. Ausführliche Programme mit den Bedingungen der Zulassung zu den Bewerbungen können von dem Senat der Akademie in Berlin, von den Kunstakademieen zu Dresden, Düsseldorf, Karlsruhe, Kassel, Königsberg i. Pr., München, Wien, den Kunstschulen zu Stuttgart und Weimar, sowie dem Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. bezogen werden.

*** *S. Martino ai Monti in Rom.* Seit mehreren Jahren war wegen Wiederherstellungsarbeiten die interessante Basilica S. Martino ai Monti auf dem Esquilin fast unzugänglich oder wenigstens nicht zu besichtigen. Das ganze Mittelschiff war mit einem bis ans Dach reichenden Balkengerüst ausgefüllt, das auch die Seitenschiffe völlig verdunkelte, in denen der kunstsinnige Romfahrer vergeblich einen Begriff von den biblischen Landschaften Poussin's zu gewinnen suchte. Endlich ist, wie der „Köln. Ztg.“ geschrieben wird, die Restaurirung des Daches und des obern Teiles des Mittelschiffes beendet, die Gerüste sind gefallen, und zum diesjährigen Martinstag ist zum ersten Male die Kirche in ihrer neuen Gestalt dem Besuche wieder geöffnet worden. Die Erneuerungsarbeiten waren notwendig geworden, weil das Dach baufällig war; sie wurden, da die Kirche zum italienischen Nationaldenkmal erklärt ist, von der Regierung mit den Mitteln des Kultusfonds ausgeführt und zogen sich übermäßig in die Länge, weil jene Mittel nur langsam flossen. Aber jetzt in ihrer Vollendung verdienen die Arbeiten alles Lob und gereichen ihrem künstlerischen Leiter, dem Architekten Mazzolini, zu hoher Ehre. Er stellte sich die Aufgabe, auf Grund der vorhandenen Reste die Decke und Wände des Hauptschiffes mit möglichster Treue wieder so herzustellen, wie sie die Kunst des 17. Jahrhunderts geschaffen hatte. Die ältesten Teile des Baues, die aus der Constantinischen Zeit stammende Unterkirche, die antiken Säulenreihen des Hauptschiffes und die Seitenschiffe mit Poussin's Fresken sind von der Restauration unberührt geblieben. Die lichten Farben der erneuerten Teile geben dem weiten Hauptraum eine große Helle; die von den Säulen getragenen, von je drei Fenstern unterbrochenen Seitenwände sind ganz in Weiß und Gold gehalten und zeigen zwischen aufgemalter Renaissance-Architektur Medaillonbildnisse und Statuennischen; darunter läuft ein Architrav mit weißen Stuckreliefs einher, Marterwerkzeuge und dergleichen darstellend. Auch in den Farben der holzgeschnitzten reichen Flachdecke herrschen Weiß und Gold vor, nur die tieferen Felder sind blau und das aufgemalte Ornament ist leicht grau gehalten. Das Balkengerippe teilt die Decke in drei Längsreihen mit je neun Feldern; sie enthalten in der breiteren Mittelreihe Papst- und Kardinalswappen und Bau-

Inschriften, gold auf blauem Grunde, in den Seitenreihen Rosetten und andere Ornamente, ebenfalls gold auf blau.

=tt. *München.* — Die hiesige evangelische Gemeinde, welche ihre erste Pfarrkirche zu Sankt Matthäus in den Jahren 1817—1833 durch Ober-Baurat Pertsch als Rotunde an der Sonnenstraße erbauen ließ, erhielt ihre zweite Pfarrkirche zu Sankt Markus in den Jahren 1874—1878 durch Baurat Professor Rudolf Gottgetreu und Architekt Eberlein-Nürnberg als gotische gewölbte Hallenkirche, und in der Zeit von 1893—1896 wurde die dritte Pfarrkirche zu Sankt Lukas auf dem am Isarquai von der Stadtgemeinde geschenkten Mariannen-Platze nach den Plänen von Professor Albert Schmidt errichtet, welche eben jetzt dem gottesdienstlichen Gebrauch übergeben wurde. Es ist ein gewölbter Centralbau, der sich in seinen Hauptmotiven an die wohlbekannte Marienkirche der Stadt Gelnhausen in Hessen anschließt. Die zwei an der Hauptfassade übereck stehend errichteten Glockentürme finden ihr Vorbild in der gotischen Liebfrauenkirche zu Ingolstadt an der Donau, wie denn auch Friedrich Freiherr von Schmidt bei seiner in Wien erbauten Fünfhauser Kuppelkirche die gleiche Plandisposition bereits vor dreißig Jahren zur Ausführung gebracht hat.

VOM KUNSTMARKT.

Leipzig. — Am 1. März d. J. und den folgenden Tagen gelangt durch das Auktionsinstitut von *List & Franke* die zweite Abteilung der Autographen-Sammlung des † Herrn *Wilhelm Künzel* zur Versteigerung. Dieselbe enthält in drei Unterabteilungen Autographen von bildenden Künstlern, Komponisten und Virtuosen und Bühnenkünstlern. Die erste Abteilung, die uns allein interessirt, umfasst gerade 1000 Nummern, unter denen wohl alle hervorragenden Maler, Radirer, Bildhauer, Architekten und Kunstschriftsteller des 19. Jahrhunderts, die Jungen ausgenommen, vertreten sind; aber auch zahlreiche Künstler früherer Jahrhunderte finden sich; den Schluss bilden eine größere Anzahl von Autographen-Konvoluten, die nach Ländern geordnet zahlreiche bekannte und unbekannte Namen aufweisen, unter denen sich sicher der eine oder andere interessante und wertvolle Beitrag finden wird. — Der Katalog ist soeben erschienen und wird Interessenten auf Verlangen von genanntem Institut zugesandt.

Amsterdam. — Am 9. Februar findet im Hotel de Brakke Grond die Versteigerung einer trefflichen Sammlung von modernen Gemälden und Aquarellen aus dem Besitze des Herrn *W. E. Piek* durch das Institut von Frederic Muller & Co. statt. Der soben erschienene Katalog, der 52 Nummern aufweist, ist mit trefflichen Lichtdrucken geschmückt und wird Interessenten von Herren F. Muller & Co. gern zur Verfügung gestellt.

London. Die Auktionssaison hat bei Christie, bei Robinsen & Fischer, und Sotheby begonnen. Allem Anschein nach verspricht dieselbe eine sehr rege zu werden. Das 60jährige Jubiläum der Königin Victoria, welches im nächsten Frühjahr glanzvolle und große Festlichkeiten hervorruft, wird nicht nur aus den Provinzen, sondern auch aus den Kolonieen einen ungeheuren und zwar sehr kaufkräftigen Menschenstrom nach London lenken. Aus diesem Anlass haben die Besitzer von wertvollen Kunstsammlungen, welche dieselben aus irgend welchen Gründen verkaufen wollen oder müssen, möglichst bis zu dem jetzigen Termin gewartet. Es kommen daher ebenso zahlreiche wie vorzügliche Kunstobjekte zum Verkauf. Trotzdem kann man mit Sicherheit behaupten, dass die Preise hoch bleiben werden und dass den Käufern sich eine seltene Auswahl jeden Genres, wenn gleich zu nicht geringen Preisen, darbietet. So ist es unter anderm bereits bekannt, dass die Bibliothek des kürzlich verstorbenen Mr. Morris, der Kunstmäcen und Künstler in einer Person war, verkauft werden soll. Nach dem Wortlaute des Testaments finden zunächst Versuche statt, die Sammlung ungeteilt zu veräußern. Falls dies jedoch nicht gelingt, muss eine öffentliche Versteigerung anberaumt werden. Die gedachte Sammlung ist in ihren Specialitäten eine der eigenartigsten in der ganzen Welt. Mr. Morris ließ sich in der Regel nur vom künstlerischen Standpunkt sowie von gleichartigen Erwägungen leiten und kaufte nur, was er schön fand, nicht etwa was nur selten war. Von Specialitäten hebe ich folgendes hervor: Aus dem 12. Jahrhundert befinden sich in der Kollektion etwa 100 verschiedene Werke, und zwar sind diese Manuskripte sämtlich hervorragend schön illuminirt. Diese Serie bildet jedenfalls die wertvollste Abteilung in der gesamten Bibliothek. Das schönste Werk ist ein Kirchenbuch aus dem Jahre 1187, mit Inschrift seines damaligen Besitzers, englische Arbeit mit 106 Miniaturen. Der „Huntingfield Psalter“ aus derselben Zeit enthält eine längere Reihe biblischer Sujets auf Goldgrund gemalt. In einem andern Psalter findet sich das prachtvoll farbig ausgeführte Wappen der Plantagenets. Gebetbücher aus dem 13. Jahrhundert sind nur etwa sechs mit Miniaturen vorhanden. Dagegen war Mr. Morris Specialsammler für illuminirte Bibeln aus dem 13. Jahrhundert. Unter letzteren ist besonders ein französisches Manuskript in drei Bänden mit historischen Initialen hervorzuheben. Eine Bibel, die von Philipp dem Guten von Burgund einem Kloster in der Nähe von Lille geschenkt wurde, ist gleichfalls sehr schön illuminirt. Ein neues Testament, Mitte des 12. Jahrhunderts, zeichnet sich aus durch wunderbare Schrift und prachtvolles Pergament. Sowohl dieses wie der daneben stehende Josephus gehörten ehemals einem Kloster in Dijon. Aus dem 13. Jahrhundert stammt ferner das berühmte Sarum-Missale, ehemals in dem Besitz der Familie Sherbrooke. Ein Missale von 600 Seiten, Folio, enthält auf jedem Blatt historische Initialen nebst reichen Randverzierungen. Ausser ornamentirten Andachts- und Devotionsbüchern umfasst die Sammlung Wiegendrucke und die frühesten Ausgaben der griechischen und römischen Klassiker. — Aus der bei Sotheby kürzlich begonnenen Auktion der Bibliothek Delmé sind nachstehende Preise zu erwähnen: Explicatio Exodi, Manuskript auf Velin, 1440, in Farben auf Goldgrund illuminirt, 21 £ (Karslake). „Our Ladyes Mirroure“, illuminirte Initialen, 23 £ (Quaritch). „Antoine Watteau, Figures de differentes Caracteres de Paysage et d'Études, dessinés d'après Nature“, 1735, 315 £ (Quaritch). — *v. SCHLEINITZ.*

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1896/97. Heft 8 u. 9.

Wechselwirkungen zwischen Litteratur und bildender Kunst um die Wende des vorigen Jahrhunderts. Von Dr. H. Schmidkunz. (Schluss.) — Die Worpsweder. Von P. Schultze-Naumburg — Der gute Rat. Ein Zwiegespräch. Von B. Becker. — Niculae Jon Grigoresco. Von W. Ritter. — Die Düsseldorfer St. Lukasausstellung 1896. Von W. v. Öttingen. — Herbstausstellung in der Academy of Design in New-York. Von P. Hann.

Kataloge: *List & Francke, Leipzig*: Nr. 283. Kunst; Kunstgeschichte; Kunstdenkmäler; Architektur; Kunstgewerbe.

„ *G. Hess & Co., München*: Nr. XII. Architektur, Kunstgewerbe, Ornamentik.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW., Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 15. 18. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

OSWALD ACHENBACH.

Vor Jahresfrist war es, dass man in Düsseldorf unter hohen Ehrenbezeugungen den 80. Geburtstag des Altmeisters und Reformators der deutschen Landschaft, dass man Andreas Achenbach's 80. Geburtstag beging. Ein Jahrzehnt zuvor hatte man, begleitet von einer Kollektiv-Ausstellung, die einen Überblick über das Schaffen des Meisters gewähren sollte, seinen 70. Geburtstag festlich begangen. In diesem Jahre rüstete sich die Düsseldorfer Künstlerschaft zur 70. Geburtstagsfeier ihres zweitgrößten Landschafters *Oswald Achenbach*.

Es steht in der Geschichte der Künste ziemlich vereinzelt da, dass zwei Brüder in der gleichen Kunstbethätigung beinahe gleich Bedeutendes leisten und um die Palme ringen; wenn schon, so reizt es zu einem Vergleich. Der würde nun in diesem Falle entschieden zu Gunsten des älteren der Brüder, des Marinemalers Andreas ausfallen. Er ist nicht nur an Begabung der überlegenere — Werke von der künstlerischen Kraft seines „Fischmarkt“ hat Oswald nie geschaffen, — sondern er nimmt auch in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaft eine wichtigere Stellung ein. Er zuerst that in Deutschland den Schritt zur realistischen Naturschilderung, nachdem Lessing den von der heroischen Landschaft zur romantischen gethan. Während so Andreas der kühne Pionier war, der vom schwanken Ufer der Romantik die Brücken zum Festlande der Natur schlug, gehört Osswald in kunstgeschichtlicher Hinsicht zu jenen Kämpfern, welche die letzten Vertreter der Romantik versprengten und von allen Höhen der Landschaft Besitz nahmen.

Heute haben wir Gelegenheit, Werke der verschiedensten Epochen seines Schaffens zu studiren. Da sind Bilder jener frühen Jahre, die durch die Härte der Linienführung und die Trockenheit des Kolorits ihre Verwandtschaft mit der Lessing-Schirmer-Schule nicht verleugnen können. Dann beginnt die Farbe allmählich aufzublühen und erreicht zu Beginn der achtziger Jahre ihre schönste Reife. Hier steht Oswald Achenbach in der Wirkung seiner breiten malenden Technik und der warmen Glut und Leuchtkraft eines natürlichen Kolorits auf der Höhe seines Schaffens. Anfang der neunziger Jahre droht seine Kunst in Virtuosentum auszuarten. Mit diesen Bildern nimmt er eine ganz isolirte Stellung ein: die Alten zählen ihn zu den ihrigen, und doch hat er seiner geradezu impressionistischen Pinselführung wegen eigentlich nichts mit ihnen gemein, aber auch mit der jungen Kunst ist er nicht verwandt. Beruht bei den modernen Impressionisten die oft gelästerte Eigenart des Kolorits und der Technik auf einer subtilen Umwertung des Eindrucks durch die schöpferische Sensibilität der modernen Empfindungsart (sie hat mit einer anderen Beschaffenheit des Sehorgans, wie so oft angeführt wird, gar nichts zu thun), so ist in den letzten Bildern Achenbach's das Kolorit ein geistreiches Feuerwerk der willkürlichen, berechnenden Phantasie. Wir sehen in diesen Tag- und Nachtstücken Lichteffekte, die rein unmöglich sind, ihre Wirkung aber dennoch nicht verfehlen. Auf einer Alpenlandschaft z. B. leuchtet der Schnee im Thal grell wie am Tage, und doch sind die Bergspitzen und der Himmel in tiefes Nachtdunkel getaucht, oder wir sehen eine Rheinlandschaft in den glühenden Farben Italiens prangen. Es scheint, als ob Achenbach etwas von dem äußeren Reichtum und der verschwenderischen Farbenpracht des Südens ins Blut übergegangen sei, so dass er nun alles mit ihr überzieht. Aber aus keinem dieser Bilder, nicht einmal aus den Nachtstücken, strahlt jene geheime Ruhe, die ans Herz greift und das geheime Weben der Natur ahnen lässt. Warum? Der Künstler selbst hat sie im

Augenblick des Schaffens nicht tief genug empfunden. Da ruht das Geheimnis jeder Kunst: der Zeugungsmoment versetzt den Künstler in eine erhöhte Gefühlserregung; je tiefer diese ist, desto größer die Wirkung, die das Kunstwerk auf seinen Beschauer ausübt. Aber Oswald Achenbach und seine ganze Schule vermochten sich noch nicht tief von der Natur erregen zu lassen. Sie bedurften noch der großen dekorativen Panorama's, um sich angezogen zu fühlen und anzuziehen. Wir vermissen in ihnen jene Tiefe der Empfindung, die durch Englands Einfluss mit dem französischen paysage intime ins Leben trat, seitdem in allen Ländern von allen Landschaftern gepflegt wurde und in Claude Monet ihren Höhepunkt erreichte, indem er 25 mal denselben Heuschober malte, in 25 verschiedenen Stimmungen. Und auch Italien, das seiner äußeren dekorativen Pracht wegen die Landschafter jener Schule anzog, ließ sich tiefer empfinden; individuellere Künstler beweisen es: Böcklin, Schönleber, Segantini. Oswald Achenbach ist die Natur stets ein heiterer Concertgarten, bei Tag erleuchtet von der lachenden Sonne, bei Nacht von dem Licht der elektrischen Bogenlampen. Er ist gewiss noch einer der geschicktesten deutschen Landschafter, aber einer Schule, mit der die heutige fortgeschrittene Kunst nichts mehr gemein hat.

Man stößt heute noch auf manchen Widerspruch, wenn man so über Achenbach urteilt. Aber das ist ja einmal das Tragische in der Kunstgeschichte: die Väter verstehen die Söhne nicht und die Söhne überwinden ihre Väter. Ein Blick auf frühere Zeiten lehrt es.

RUDOLF KLEIN.

KORRESPONDENZ.

Dresden, Ende Januar 1897.

Es ist viel Zeit vergangen, seitdem der *Verein bildender Künstler Dresdens,* die *Dresdener Secession,* zum ersten Mal geschlossen mit einer eigenen Ausstellung vor die Öffentlichkeit trat. Diese Ausstellung fand damals in den leider bereits wieder gesperrten Räumen des *Lichtenberg'schen* Kunstsalons statt und hatte sich eines bedeutenden Erfolges zu erfreuen, da man mit Erstaunen wahrnahm, welche Summe hervorragender künstlerischer Kraft in diesem Verein meist jüngerer Leute schlummerte. Seit der ersten Vereinsausstellung hat man in Dresden wohl gelegentlich einzelne Schöpfungen von Zugehörigen dieser Künstlergruppe gesehen und durch die Herausgabe der „Vierteljahrshefte“, deren erster Band im Herbste vorigen Jahres fertig geworden ist, sozusagen die offizielle Beurkundung über das Fortbestehen des Vereins empfangen, aber auf eine Wiederholung jenes Unternehmens, die wir in diesen Blättern so oft angeregt und befürwortet haben, musste man vergeblich warten. Um so erfreulicher ist es, dass gegenwärtig die *Arnold'sche* Kunsthandlung ihre Räume für eine zweite Ausstellung des Vereines geöffnet hat und diese bis Mitte Februar beisammen zu halten beabsichtigt.

Vergleicht man nun, was ja nahe liegt, die erste Ausstellung mit der gegenwärtigen, so muss man sagen, dass das diesjährige Unternehmen nicht entfernt so imponirend mehr wirkt wie das frühere. Das liegt vielleicht vor allem an dem ungünstigen äußeren Umstande, dass viele Künstler eifrigst für die erste große internationale Dresdener Kunstausstellung, die unseres Wissens schon im Mai eröffnet werden soll, und für die uns die verlockendsten Genüsse von dem Komité in Aussicht gestellt werden, beschäftigt sind und dadurch verhindert wurden, mit größeren und bedeutenderen Arbeiten schon jetzt hervorzutreten. Es fehlt in dieser Ausstellung zu sehr an fertigen Gemälden; der Beschauer muss sich statt dessen mit Studien, Zeichnungen, Radirungen und Lithographieen begnügen, von denen manches Stück schon länger, zum Teil sogar aus den „Vierteljahrsheften“, bekannt ist. Doch würden wir nichts dagegen haben, da man so gute Blätter wie z. B. *Paul Baum's* mit drei farbigen Platten gedruckte niederländische Winterlandschaft und die wenigstens zum Teil hervorragenden Porträtzeichnungen von *Mediz* immer wieder gern sieht, wenn nicht diesmal die Jury gar zu milde ihres Amtes gewaltet und Bilder aufgenommen hätte, die zu allerhand Bedenken Anlass geben. Wir rechnen dazu unter anderen das wie eine ausgemalte Photographie wirkende Porträt eines älteren Knaben im Kostüm eines Bergsteigers von *Hugo Mieth,* bei dem die Figur allerdings gut gezeichnet und lebendig aufgefasst ist, während der Hintergrund mit seiner ganzen alpinen Ausrüstung von Felsen und Gletschern gar zu sehr an die Requisiten eines photographischen Ateliers erinnert. Weit besser gelungen ist Mieth's Porträt des in der Lössnitz lebenden Malers *Harry Göttling,* dem zum mindesten große Ähnlichkeit nachgerühmt werden muss. Unter den Landschaften von *Marianne Fiedler* und von *Walter Besig* hätte man ferner gleichfalls eine strengere Auswahl treffen sollen. *Besig,* der wohl als Schüler von *Müller-Breslau* anzusehen ist, überrascht durch eine prächtige Herbstlandschaft in sonniger Beleuchtung, die wir unbedenklich zu den besten Nummern der gegenwärtigen Ausstellung zählen, aber was er sonst bringt, steht so sehr hinter dieser Leistung zurück, dass man dem Künstler einen größeren Gefallen gethan hätte, wenn man nur diese eine Arbeit von ihm angenommen, die übrigen aber zurückgewiesen hätte. Von den, wenn wir nicht irren, sechs Bildern von *Marianne Fiedler* ist die Erzgebirgslandschaft mit dem Blick über das grüne Thal und die von Wiesen und Feldern bedeckten Anhöhen, die ähnlich, wie dies bei *Thoma's* Landschaften der Fall ist, das Streben nach Vereinfachung und Hervorkehrung der charakteristischen Merkmale zeigt, nicht ohne eigenartigen Reiz, und auch ihr Ausblick auf Dresden von der Höhe des Waldschlösschens aus fesselt durcd die eigenartige Behandlung, aber die vier anderen Land-

schaften, die sie sonst noch beigesteuert hat, scheinen uns weit unter dem Niveau zu stehen, auf dem sich die erste Ausstellung des Vereins zu halten gewusst hat.

Zum Glück haben andere Mitglieder nicht nur dieses Maß inne gehalten, sondern auch zum Teil noch überschritten. *Max Pietschmann's* Porträt des Malers *Otto Fischer*, das den Künstler am Meeresstrand stehend zeigt, verdient z. B. namentlich wegen der prächtigen Beleuchtung hohes Lob, und wenn man näher zusieht, wird man auch den Frauenkopf des Künstlers als das, als was er sich giebt, als eine überaus geschickt gemachte Beleuchtungsstudie anerkennen, während seine Landschaft mit dem Bach, der durch eine von Bäumen umsäumte Wiese hinabeilt, etwas zu deutlich nach dem bekannten Goppelner Rezept der Schule für Frühlingsbilder schmeckt und zu wenig Eigenes besitzt. *Hermann Ritter* bietet mit seiner Elblandschaft, in der das rot angestrichene Häuschen der Dampfschiffslandungsbrücke dominirt, ein koloristisches Prachtstück, in dem das Problem der sonnigen Beleuchtung auf das Glücklichste gelöst ist. Eine ähnliche Aufgabe hatte sich *Hermann Mangelsdorf* gestellt, als er daran ging, das Spiel der Sonne und das Glitzern der verschiedenen vom Sonnenschein erzeugten Lichter auf den Brettern der alten Kötzschenbrodaer Badeanstalt in einem Aquarell wiederzugeben. Wir zweifeln sehr daran, dass ein anderer Beschauer jemals denselben Vorwurf in solcher Beleuchtung sehen wird, können aber nicht leugnen, dass der subjektive Eindruck, den der Künstler von seinem Motiv gehabt hat, äußerst wirksam von ihm verarbeitet worden ist, so dass wir es hier freilich nicht mit einer realistischen Studie nach der Natur, sondern mit einem etwas kühnen, in der Gesamtdurchführung aber fesselnden Experimente, die Wirkung der hellsten Mittagssonne im Bilde festzuhalten, zu thun haben. Überhaupt ringen viele Angehörige der Dredener Secession mit heißem Bemühen und jeder in seiner Art darnach, das Licht der Sonne, wenn sie am höchsten steht, in ihrer Wirkung auf die Landschaft darzustellen. *Stremel* hat dies in mehreren kleinen Erntebildern gethan, die sämtlich mehr oder minder als gute Lösungen der Aufgabe angesehen werden können. *Unger* versucht dasselbe an südlichen Motiven, kommt aber diesmal nicht genug über das reinstoffliche, um nicht zu sagen, geographische Interesse des Vordergrundes heraus. Von *Pepino*, der eine auf dem Berge liegende alte Stadt in Abendbeleuchtung malte, lässt sich diesmal kaum ein Fortschritt melden, während uns *Walter Scholz* mit seiner Aussicht der Treppe zur Dresdener Terrasse, auf der eine elegant gekleidete Dame herabsteigt, weit besser als mit vielen seiner früheren Arbeiten zusagt. *Paul Baum's* Winterlandschaft erinnert lebhaft an sein Bild gleichen Inhalts in der Dresdener Galerie, gefällt uns aber wie dieses weit weniger, als seine Schilderungen niederländischer Wasser- und Wiesengegenden oder seine flotten Zeichnungen, von denen die von Arnold jüngst veranstaltete Ausstellung von Handzeichnungen wahre Perlen aufwies. Ebenso bleibt *Max Giese* in seinen beiden winterlichen Landschaften weit hinter der Wirkung zurück, die er mit seiner groß angelegten Zeichnung im letzten Vierteljahrsheft erzielt hat, während *Oskar Seidel* in seinem frischen, von den Strahlen der Sonne durchfluteten Waldbilde, dessen Mitte ein dunkler Weiher einnimmt, die beste Leistung bietet, die wir bisher von ihm zu Gesicht bekommen haben. *Wilhelm Claudius* steuerte zwei kleinere Gemälde bei, einen Blick auf die engen Straßen einer alten Stadt und eine Landschaft am Flussufer, auf dem sich drei einzelne Pappeln von dem dunkeln Waldhintergrunde abheben. Das letztere Bild zeigt einen feinen Silberton, wie man ihn als charakteristisch für die Münchener Diezschule kennt, ist aber zu glatt und peinlich gemalt, um für die Dauer fesseln zu können. Wie prächtige Motive für den Landschaftsmaler aus dem Studium der Dresdener Heide zu gewinnen sind, kann man am besten an *Hans Täger's* Waldpartie ersehen, an der uns nur das etwas aufdringliche Gelb der Bäume in der Nähe des an einer Waldstraße gelegenen, halbverfallenen Hauses stört. Einen eigenen Geschmack verraten wiederum die beiden Landschaften der Frau *Emilie Mediz-Pelikan.* Sie besitzt eine Vorliebe für die Ausschmückung des Vordergrundes mit bunten Blumen und scheint uns in der Durchführung der einzelnen Exemplare leicht zu viel zu thun und darüber die einheitliche Gesamtwirkung aus den Augen zu lassen. Wo sie sich vor diesem Fehler hütet, gerät ihr alles vortrefflich, z. B. ein Blatt mit knorrigen Waldbäumen, das ein geschultes Auge für scharfe Charakteristik verrät. Dasselbe Lob verdient das jedenfalls ungemein ähnliche Porträt ihres Gemahls, des Malers *Mediz*, das viel malerischer empfunden ist als so manche Bildniszeichnung ihres Mannes, der sich dieses Mal in dem Porträt *Gerhart Hauptmann's* offenbar arg verhauen hat. Mit gemischten Gefühlen stehen wir auch vor den beiden Bildern *Karl Bantzer's*, der noch immer als der Führer der ganzen Gruppe jüngerer Dresdener Künstler besondere Beachtung verdient. Seine echt deutsche Hügellandschaft mit Gebüsch, Wiesen und Feldern ist eine vorzügliche Terrainstudie und mit vielem Verständnis für das rein Landschaftliche durchgeführt, aber sein Waldarbeiter, der über dem Schärfen seiner Säge alles andere zu vergessen scheint, hat uns kalt gelassen, obwohl wir eigentliche Mängel an diesem Freilichtbild nicht zu nennen wüssten. Erwähnen wir dann noch zwei kleinere Landschaften von *Emil Glöckner*, von denen uns die beiden Arbeiterinnen auf dem Felde am meisten zusagen, so haben wir alle Hauptstücke der Ausstellung namhaft gemacht und können uns begnügen, zum Schluss auf zwei Specialisten des Vereines hinzuweisen, von denen der eine das Tierbild, der andere das Blumenstück ebenso eifrig wie glücklich kultivirt. Der erste ist *Richard Müller*, der bereits durch seine Marabus in den Vierteljahrsheften unsere Aufmerksamkeit

erregt hat und hier in seinen Zeichnungen von Dromedaren, Affen und anderem Getier die gleiche eminente Beobachtungsgabe und ein ungewöhnliches zeichnerisches Geschick bekundet. Der andere, *E. H. Walther*, versucht sich mit Erfolg in der Stilisirung der Pflanze und verwendet diese Formenwelt für ornamentale Zwecke, wobei er sich von einem feinen Stilgefühl leiten lässt. Hinter den Maler und Zeichner treten die Bildhauer qualitativ und quantitativ noch sehr zurück, indessen gehört das Flachrelief *J. Hartmann's*, das ein tanzendes Paar darstellt, zu den anmutigsten Arbeiten dieser Art, die wir seit Jahren gesehen haben, und wiegt für sich allein alles auf, was etwa sonst in derartigen kleineren Ausstellungen von Werken der Verkaufsplastik vorgeführt zu werden pflegt.

Im Sächsischen Kunstverein, der leider seinen besten Ausstellungsraum für die nächsten Jahre an den Professor *Prell* hat abtreten müssen, damit dieser dort die bei ihm von Sr. Majestät dem Kaiser bestellten Wandbilder für die deutsche Botschaft in Rom malen könne, ist gegenwärtig, von Wien kommend, ein großes Bild von *Munkácsy* ausgestellt. Es gehört neben „Christus vor Pilatus" und der „Kreuzigung Christi" zu der Folge der von dem Künstler geschaffenen Bilder aus der Leidensgeschichte des Heilandes und führt uns unter der Bezeichnung „Ecce Homo" die Verspottung Christi durch die Juden und seine Auslieferung an sie durch Pilatus vor.

Wenn man den Worten der kleinen Broschüre über Munkácsy (Wien, im Verlage von S. Boros, 1896), die an der Kasse für 25 Pf. zu haben ist und das Bild wie die ganze Thätigkeit des Künstlers eingehend bespricht, Glauben schenken wollte, so hätten wir es hier wiederum mit einem Meisterwerke ersten Ranges zu thun, ja mit „einer der großartigsten Schöpfungen, welche die Kunstgeschichte kennt". Wenn derjenige, der dieses Urteil niedergeschrieben hat, selbst an seine Richtigkeit glaubt, können wir ihm nicht helfen und gönnen ihm seine Meinung; wir aber und viele andere mit uns haben uns von dieser Bedeutung des Bildes nicht überzeugen können. Großer Fleiß, entschiedene Begabung für die Beherrschung der Massen — es sind nicht weniger als 73 Figuren auf der Leinwand untergebracht — und eine unleugbare Geschicklichkeit im äußerlichen Charakterisiren ist auch dieser neuesten Schöpfung Munkácsy's nicht abzusprechen, aber über diese Vorzüge kommt er nicht hinaus. Namentlich ist die Malerei überaus flau und stumpf und das Ganze nur zusammengeklügelt, aber nicht innerlich lebhaft angeschaut und seelisch nachempfunden. Darum lässt uns die Riesenleinwand kalt und übt jedenfalls nicht die Wirkung auf uns aus, die der Verfasser des eben erwähnten Lobhymnus auf den Meister, wie er so schön sagt, von jedem „Gemütsmenschen" erwartet. *H. A. LIER.*

NEKROLOGE.

** *Der Architekt Max Salzmann*, Dombaumeister in Bremen, ist daselbst am 7. Februar im 47. Lebensjahre nach zehnjähriger, der Vollendung des Doms gewidmeter Thätigkeit gestorben. Er hat die Türme vollendet, und die Ausschmückung der Nordseite ist beinahe fertig. Nur der Vierungsturm harrt noch der Vollendung. Doch hat Salzmann Pläne dazu hinterlassen, die eine Durchführung des großen Werkes ermöglichen.

PERSONALNACHRICHTEN.

** Dr. *Hugo Graf* ist an Stelle des Professors H. W. Riehl, der in den Ruhestand getreten ist, zum Direktor des bayerischen Nationalmuseums in München und zum Generalkonservator der bayerischen Kunstdenkmäler ernannt worden.

Der Architekt Wilhelm Manchot, Leiter des Meisterateliers für Architektur am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M., hat das Prädikat „Professor" erhalten.

** *Zum Generaldirektor des Reichsmuseums in Amsterdam* ist der bisherige Direktor der Abteilung für Altertümer *Riemsdyk* ernannt worden. Die Stellung des Direktors der Gemäldegalerie soll jedoch von der Generalverwaltung getrennt und besonders besetzt werden.

** Dr. *A. Bredius*, Direktor der kgl. Gemäldegalerie im Haag, hat seine Entlassung eingereicht, weil die Stelle seines Assistenten gegen seinen Willen durch den Minister mit einer Persönlichkeit besetzt worden ist, deren wissenschaftliche Bedeutung den von Bredius gestellten Anforderungen nicht entspricht.

DENKMÄLER.

** *Völkerschlacht-Nationaldenkmal bei Leipzig.* Der Vorstand des Deutschen Patriotenbundes hat beschlossen, von der Veranstaltung eines nochmaligen Wettbewerbes abzusehen; er ist vielmehr mit dem Professor *Bruno Schmitz* in Berlin in Verbindung getreten und hat diesen beauftragt, bis zum Juli endgültige Pläne für den Denkmalbau anzufertigen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* In *Holland* ist der Gedanke eines besonderen Rembrandt-Museums aufgetaucht. Herr *Ph. Zilcken*, der bekannte Kupferstecher, machte den Vorschlag, alle in Holland befindlichen Originalwerke des Meisters in *Amsterdam* in einem Rembrandthause zu vereinigen und das im Auslande Befindliche in Kopieen hinzuzufügen. *W. v. Seidlitz*, unser ausgezeichneter Rembrandtkenner, äußerte sich über die von Vielen mit Begeisterung aufgenommene Idee folgendermaßen: „Da nach meiner Ansicht die Museen nun mal ein notwendiges Übel sind, so bin ich wohl mit dem Plan einverstanden, die Gemälde Rembrandt's in verständigerer und geschmackvollerer Weise aufzustellen, als jetzt geschieht, nicht aber mit der Idee, noch weitere neue Museen zu begründen. Ich bedaure daher, dem verlockenden Vorschlag zur Gründung eines besonderen Rembrandt-Museums nicht beipflichten zu können. Die unabhängigen und fortschrittlichen Bestrebungen unserer modernen Kunst nach Kräften zu unterstützen, scheint mir viel mehr dem Geiste Rembrandt's zu entsprechen als antiquarische Sammlungen seiner eigenen Werke zu begründen."

Wien. — In der *Galerie Miethke* waren eine Anzahl Aquarelle von *Ludwig Dill* aus München ausgestellt, die an

koloristischer Feinheit zu dem Besten gehören, was dieser „Secessionist" bisher geschaffen hat. Es sind landschaftliche Eindrücke aus der Umgebung Münchens, die geeignet sind, jedem „Feinschmecker" einen ungetrübten Genuss zu bereiten. Da sie an dieser Stelle von anderer Seite bereits, gelegentlich der Secessions-Ausstellung, besprochen worden sind, möchte ich hier nur nochmals kurz auf sie hinweisen. Ihnen schließen sich ähnliche — wenn auch nicht ganz gleichwertige — Stücke von *Hölzel* an, sowie eine Anzahl „Genrebilder" von *A. Ethofer*. Letztere wird man gut daran thun, — nicht nach den andern zu besehen. Außer einer koloristisch kräftigen Studie von *Kuehl* ist noch eine Anzahl sehr feiner Thonvasen von Prof. *Max Läuger* mit geschmackvoller Auswahl unter den übrigen Sachen verteilt. Ich möchte Kenner und Liebhaber auf die Läuger'schen Arbeiten aufmerksam machen. Sie sind interessante Beispiele, wie individuell und geistvoll sich das Kunsthandwerk behandeln lässt, wenn nur die berufene Hand sich dazu findet. — In der Kunsthandlung *Artin* sind einige Junge, voran *Engelhardt* und *Krämer*, vertreten. Bei Engelhardt, dessen Skizzen und Studien ein so geschmeidiges, biegsames Talent verraten, vermisse ich das Persönliche mehr und mehr, dasjenige im Kunstwerk, was einen auch, nachdem man fortgegangen, noch verfolgt und nicht mehr loslässt! Hier bleibt nichts dergleichen haften. Dafür könnten drei schlichte, echte, treuherzige Bilder von *Hans Thoma* reichlich entschädigen, wenn sie nicht (besonders das vortreffliche Selbstbildnis) so ungünstig gehängt wären. Die sonst ausgestellt gewesenen Gemälde sind gegenwärtig nicht sichtbar, dafür ein Paar hübsche Stühle (vermutlich nach Originalen aus England von Chippendale?) und ein hübsches Trio (Sofa und zwei Stühle) im Empirestil. — Im *Ziererhof* hat der Maler *Arthur Kurtz* eine Anzahl zum Teil nicht mehr unbekannter Arbeiten ausgestellt. Der begabte Künstler — denn das ist er sicher — scheint auswärts mehr Anklang gefunden zu haben, als „daheim". Ob das nur an dem allgemeinen Los des „Propheten, der nichts im Vaterlande gilt", liegt, oder an etwas anderem — „Tieferem" —, vermochte ich nicht zu erfahren. Man hat seinen „Christus pertransiit bene faciendo", der die Feuerprobe „draußen im Reich" gut bestanden, im Wiener Künstlerhaus bei der letzten Jahresausstellung schlank zurückgewiesen. Ich will auf die andern Sachen (zum Teil Porträts mit auffallend guten und minder guten Qualitäten) nicht näher eingehen, aber dieser Christus, mit den starken Backenknochen und unschönen Händen, in einem fast reizlosen Kolorit, hat etwas an sich, das zu starkem Widerspruch herausfordert. Aber er steht auf eigenen Füßen, glaube ich. Und deswegen hätte ich ihn — nicht zurückgewiesen. Ob sich hier wirklich etwas Selbständiges durchringt, hängt wohl in der Hauptsache davon ab, dass die natürliche Begabung weder unterdrückt, noch durch zu frühen Weihrauch erstickt wird. — Vielleicht wäre das „Fremdenbuch" zu entbehren, in welches man aufgefordert wird, sich einzutragen. Es erinnert etwas an Reclame à la Munkácsy.

SCHÖLERMANN.

Elberfeld. — Die *Kunstausstellung* des Museums-Vereins war im Monat Januar sehr gut und reichhaltig beschickt. Aus München hatten sich Lenbach mit einem Bismarck-Porträt, Defregger mit einer Tirolerin, ferner Grützner, Gabr. Max, Hugo Kauffmann, Kotschenreiter, Menzler, Hohenberg, Knoop, Breling, G. von Canal mit hervorragenden Arbeiten eingestellt. Aus Berlin waren Hans Dahl, Müller-Kurzwelly, Normann, Eugen Bracht, Willy Hamacher, Beckert, aus Düsseldorf A. und O. Achenbach, Oeder, Jutz, Vautier, Flamm, Mühlig u. a. erschienen. Von Ausländern hatten die Holländer Apol, du Chattel, Mesdag, Klinkenberg, sowie die Spanier Gallegos, Muñoz, Vincente March, Salinas bedeutende Gemälde gesandt. Außerdem waren Kollektionen von Kallmorgen-Karlsruhe, Hans Völcker-München, Richard Thierbach-Berlin, Carl Heffner-Dresden ausgestellt, deren Arbeiten außerordentlichen Beifall fanden. Bei der Fülle des Gebotenen nimmt die Teilnahme der Elberfelder sowie der Bewohner des ganzen Wupperthales an dem Museums-Verein ständig zu; insbesondere bringt man Kollektiv-Ausstellungen das größte Interesse entgegen. Auch der Verkauf von ausgestellten Kunstwerken lässt nichts zu wünschen übrig, indem die rheinischen Kunstfreunde, um das junge Institut zu unterstützen, häufig Gemälde daselbst ankaufen.

A. R. *Der russische Maler Wassili Wereschtschagin* ist nach fünfzehn Jahren wieder mit einer Sammelausstellung seiner inzwischen entstandenen Werke in Berlin erschienen. Er hat vor einiger Zeit sein langjähriges Heim in Maisons-Lafitte bei Paris aufgegeben und sich in der Nähe von Moskau niedergelassen, weil er in Frankreich seine alte Leidenschaft, Menschen und Dinge inmitten einer echten Schneelandschaft zu malen, nicht nach Herzenslust befriedigen konnte. Trotz seiner französischen Erziehung in der Schule Gérôme's ist Wereschtschagin im Grunde genommen doch Nationalrusse, und im heimischen Boden wurzelt seine Kraft. Zur Übersiedelung nach Moskau hat ihn aber auch noch ein anderer Grund veranlasst. Die neuerdings so innig gewordene Freundschaft zwischen Russland und Frankreich hatte ihn auf den Gedanken gebracht, Belege für diese Freundschaft auch in der Vergangenheit zu suchen, und dabei war er auf die Geschichte des Feldzuges Napoleon's I. nach Russland im Jahre 1812 gestoßen. Als gewissenhafter Mann machte er sich zunächst daran, historische Dokumente in Geschichtsquellen, gedruckten und ungedruckten, in Überbleibseln aus jener Zeit, in mündlichen Überlieferungen u. s. w. zu sammeln, und aus diesen Studien entstand allmählich ein Cyklus von elf großen Gemälden, die einige Hauptmomente aus jenem unglücklichen Zuge, der in Schnee und Eis, in grausiger Vernichtung, in Jammer und Schmach sein Ende fand, höchst lebendig und in eindringlicher Warnung vor Augen führen. Wenn auch in diesen Bildern das stoffliche Interesse vorwiegt, so sind doch einzelne, wie z. B. Napoleon vor Moskau, der, mit seinen Marschällen und seinen Soldaten von einer riesigen Staubwolke umwallt, die Deputation der Bojaren erwartet, und der Rückzug des Kaisers an der Spitze seiner Marschälle auf der tief im Schnee liegenden großen Smolensker Straße koloristische Meisterwerke ersten Ranges. — Wer es dagegen vorzieht, seine Augen an intimen koloristischen Reizen zu weiden, der findet in mehr als siebzig kleinen Ölbildern und Ölstudien, die aber nicht etwa sogenannte flüchtig hingebürstete „Einfälle" sind, sondern immer etwas künstlerisch Abgeschlossenes bieten, reichen Stoff. Es sind von Sonnenlicht durchdrungene Vorräume von russischen Holzkirchen mit Staffage, Innenräume russischer Wohnräume mit Figuren in reicher Nationaltracht, Einzelfiguren, Charaktertypen, Studienköpfe, Winter- und Sommerlandschaften aus der Umgebung von Moskau, aus dem Gouvernement Wologda, der Heimat des Malers, aus Jaroslow und aus der Krim, der russischen Riviera. Derselbe Mann, der in der Wiedergabe von Schneelandschaften eine erstaunliche Virtuosität erreicht hat, ist auch ein trefflicher Darsteller der südlichen, im Frühlingszauber prangenden Landschaft, aus deren tropischer Vegetation dunkle Cypressen zu einem tiefblauen Himmel emporragen. Trotz seiner enormen Produktion hat sich Wereschtschagin, statt sich im Vollgefühl seines Ruhmes, wie Viele seines Gleichen, in einer leeren Manier

zu verlieren, erheblich vertieft und aus dem engen Verkehr mit der Natur seiner russischen Heimat neue und starke Kraft gewonnen.

Hirschberg i/Schl. Die Ortsgruppe Hirschberg des Riesengebirgsvereins plant für Ostern eine Ausstellung von bildlichen Darstellungen aus dem Riesengebirge, alter wie neuer, die einen künstlerischen oder kulturhistorischen Wert haben. Ölgemälde (auch Skizzen), Aquarelle, Zeichnungen, Kupferstiche, Radirungen, Lithographieen, Holzschnitte sind willkommen. Besitzer von solchen, namentlich Künstler, werden gebeten, Anerbietungen an Dr. Baer-Hirschberg i/Schl. zu richten.

C. B.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *Eine Versammlung der Delegirten der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft* hat in den Tagen vom 20. bis 23. Januar in München stattgefunden. Sie vertraten etwa 3000 Künstler aller deutschen Stämme und fassten ihre Beschlüsse einstimmig. Fürst Bismarck wurde zum Ehrenmitglied ernannt, ebenso Professor Oswald Achenbach anlässlich seines 70. Geburtstages. In den abgeänderten Satzungen wurden die Bestimmungen wieder beseitigt, welche dem Wiedereintritt der Secession in die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft hinderlich waren. Es wurde bestimmt, dass dem Wiener Lokalverein sein altes Recht, zeitweise den Hauptvorstand zu führen, erhalten bleibe, dass Wien jedoch auf diese Zeitdauer einen reichsdeutschen Lokalverein für reichsdeutsche Angelegenheiten delegiren müsse. So ging der Vorort jetzt von München auf Wien über, und Berlin wurde delegirt, die Angelegenheiten der deutschen Kunstabteilung auf der Pariser Weltausstellung zu vertreten. Ferner wurde beschlossen, dass es jedem Lokalverein freistehen sollte, auch Damen als Mitglieder aufzunehmen. Falls die künstlerischen Qualitäten jedoch nicht allgemein bekannt seien, solle jeder Aufnahmesuchende den Nachweis zu führen haben, dass er als Aussteller auf einer großen Kunstausstellung in einem der drei letzten Jahre zugelassen sei. Schließlich wurde folgende Resolution gefasst: „Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft, gegründet zur Wahrung und Förderung aller gemeinsamen Interessen der deutschen Kunst und der deutschen Künstler, hat den Delegirtentag berufen, um durch Ausbau ihrer Satzungen wieder den Boden zu finden, auf dem sich alle deutschen Künstler zur Verfolgung des gemeinsamen idealen Zieles vereinigen könnten. Die Kunstgenossenschaft wird für die eigene thatkräftige Vertretung der deutschen Künstlerschaft auf internationalen Kunstausstellungen eintreten und erachtet es unbedingt als eine berechtigte Forderung, dass die heimischen Künstler auf internationalen Kunstausstellungen, insbesondere des Inlandes, in keiner Weise schlechter gestellt werden, als die Künstler fremder Nationen. In dem richtigen Wechsel solcher Ausstellungen mit den mehr zu pflegenden heimischen deutschen Kunstausstellungen erblickt die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft ein wirksames Mittel, der deutschen Kunst, eingedenk ihrer großen Vergangenheit und ihrer idealen Aufgabe, eine Stellung zu sichern, welche des deutschen Namens würdig ist. Sie richtet deshalb an alle deutschen Künsler die Aufforderung, einmüthig zur Wahrung ihrer gemeinsamen Interessen zusammen zu stehen. Die Versammlung ist sich bewusst, dass diese Bestrebungen getragen sein werden von der warmen Zustimmung des deutschen Volkes, und dass sie sicher sein dürfen des starken Schutzes von allen deutschen Fürsten, von Kaiser und Reich."

VERMISCHTES.

*** *Zur Ausschmückung der Siegesallee in Berlin.* Der Kaiser hat die Aufträge zu zwei weiteren Standbildern erteilt. Mit der Ausführung eines Standbildes des Luxemburger Karls IV., des späteren Kaisers, dem Erzbischof Dietrich Pretitz von Magdeburg und Claus von Bismarck, Hauptmann des Erzstifts Magdeburg, zur Seite stehen sollen, ist der Bildhauer *Ludwig Cauer,* mit der Ausführung eines Standbildes des Markgrafen Sigismund (1378—1415) ist der Bildhauer *E. Börmel* beauftragt worden. Zu Markgraf Sigismund werden sich die Hermen des Landeshauptmanns Lippold von Bredow und des Berliner Bürgermeisters Ryke gesellen.

*** *Ueber die Entdeckung eines bisher unbekannten Werkes von Fischer von Erlach dem älteren in Brünn* berichten die dortigen Tageszeitungen. Danach ist es dem Direktor des Gewerbemuseums, Architekten Julius Leisching gelungen, auf Grund eines von ihm im Brünner Stadtarchive gemachten Fundes den grossen Felsenbrunnen auf dem dortigen Krautmarkte als Werk des älteren Fischer von Erlach festzustellen. Leisching fand die ganze Korrespondenz darüber aus den Jahren 1690 bis 1695, darunter drei interessante Briefe von Fischer's Hand. Diese Briefe hat Leisching in den „Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums" veröffentlicht.

*** *Zur Feier des 50jahrigen Bestehens des französischen archäologischen Instituts in Athen* soll ein allgemeiner Archäologentag stattfinden, wozu die hervorragendsten Archäologen der Gegenwart Einladungen erhalten werden. Der Kronprinz wird als Vorsitzender der griechischen archäologischen Gesellschaft das Protektorat darüber übernehmen. Es werden dabei wichtige archäologische Fragen, wie die Herausgabe eines großen archäologischen Lexikons, die Erhaltung der klassischen Altertümer u. a., zur Sprache kommen. Auch soll dieser Versammlung eine Denkschrift vorgelegt werden, die für die Einführung der gegenwärtig in Griechenland gebräuchlichen Aussprache des Griechischen anstatt der jetzt in Europa üblichen sogenannten Erasmischen Aussprache eintritt.

VOM KUNSTMARKT.

Berlin. — Der Februar bringt in *Rudolph Lepke's* Kunst-Auktionshaus eine Versteigerung von allgemeinem, bedeutendem Interesse. Professor *Karl Heffner* in Dresden giebt sein in der Residenzstraße in Strehlen gelegenes, herrliches Künstlerheim auf, und die kostbaren Kunstschätze, die Galerie alter und neuer Meister sowie die Möbel, Gobelins etc. kommen am 23. Februar d. J. zur Versteigerung. — Unter den Bildern alter Meister ist besonders die byzantinische Periode, die frühen Florentiner und die Niederländer gut vertreten. Unter den neueren Künstlern finden wir Hauptbilder ersten Ranges von Lier, Gegerfeldt, Bartelett, Bertrand, A. Tadema, Troyon, J. Dupré, L. Richet, Mesdag etc. etc. und eine Anzahl kleinerer Bilder von Prof. Heffner, die ganz den intimen Zauber haben, der so charakteristisch für den Meister ist. — Unter den Möbeln nehmen die der italienischen Hochrenaissance die erste Stelle ein. Von kunsthistorischem Interesse sind die alten Certosina-Möbel des Quattrocento mit der maurischen Einfluss verratenden Elfenbein-Mosaik. — Die aus der Florentiner Hochrenaissance stammenden Kunstschränke sind in ihrer Art klassisch zu nennen. Überaus reich geschnitzt, zeigen sie in Aufbau, Architektur und Skulptur, dass sie der besten Zeit angehören. Die Anlehnung an Michelangelo ist unverkennbar. — Auch die Ebenholzmöbel mit Elfenbein-

Einlagen, die Florentiner Stein-Mosaik-Möbel, die Schränke mit bunten Intarsien der Tiroler Renaissance etc. sind von ausgesucht künstlerischem Werte. Was wohl nur selten sich ereignet, ist der Verkauf eines kompletten Salon-Möblements. Die Sammlung enthält einen in seiner Art einzig dastehenden Salon aus der Zeit des endenden 17. Jahrh., reich geschnitzt, vergoldet und mit rotseidenem Damast überzogen. — Unter den Gobelins finden wir herrliche Kunstwerke dieser Art. Von warmem Kolorit und schöner, prägnanter Zeichnung sind sie noch vorzüglich erhalten. Sie stammen aus den alten, italienischen Fürstenpalästen der Rucellai und Barberini, teils auch aus Brügge. — Besonders hervorzuheben sind ferner noch die Renaissance-Stickereien, die persischen Teppiche und orientalischen Decken, die antiken Marmorskulpturen, ein Werk von Donatello aus der Vente Demidoff, alt-japanische und alt-chinesische Töpferarbeiten, Satsuma Koros von bedeutendem, künstlerischem Werte u. v. a. Auch Arbeiten in Kupfer, Email, Zinn, Muscheln etc., Bronzen, interessante, malerische Dekorationsstücke für Ateliers etc. enthält die Sammlung und dürfte daher für Künstler besonders interessant sein. Die prachtvolle Villa in Strehlen ist zu verkaufen. — Die Vorbesichtigung der in Rudolph Lepke's Kunst-Auktionshaus ausgestellten Einrichtung findet Sonntag den 21. und Montag den 22. Februar d. J. statt. Der reich illustrirte Katalog wird kostenlos versandt. Die Versteigerung beginnt am 23. Februar von 10 Uhr ab.

* Aus der *Galerie Miethke* in *Wien* wurden bald nach ihrer Eröffnung im vorigen Jahr und neuerdings wieder verschiedene Werke von alten Meistern ins Ausland verkauft: so z. B. kürzlich das aus der Sammlung Lippmann stammende Bild von *Geertgen von St. Jans* „Die Marter der heiligen Lucia" an das Rijksmuseum in Amsterdam und das Bild von *Mabuse* „Adam und Eva", von dem wir vor Jahren in der Zeitschrift eine Radirung veröffentlicht haben, an das Museum in Brüssel.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. 1896. Nr. 6.
Das schleswig-holsteinische Frontale im germanischen Museum. Von G. Brandt. — Geschnitzte friesische Thüren im germanischen Museum. Von Dr. E. Träger. — Das Bildnis des Hans Perckmeister. Von Dr. H. Stegmann.

Die Kunst für Alle. 1896/97. Heft 10.
Oswald Achenbach. Zum siebzigsten Geburtstag. — Die Vereinigung der Kunstfreunde. Von P. Schumann. — Pariser Studientage.

Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen. 1897. Heft 1.
Antike Vorlagen byzantinischer Elfenbeinreliefs. Von H. Graeven. — Cancellata und Cantoria in der Sixtinischen Kapelle. Von E. Steinmann. — Der Meister der Spielkarten und seine Schule. Von M. Lehrs. — Rembrandt's Studienkopf eines Juden in der k. Gemälde-Galerie zu Berlin, in Schabkunst gestochen von A. Krüger. Von V. v. Loga.

Gazette des Beaux-Arts. 1897. Februar. (Nr. 476.)
Un don au Musée du Louvre: La collection du Comte Isaac de Camondo. Von E. Molinier. — La décoration de Versailles au XVIII. siècle (V). L'appartement du dauphin et de Marie-Josèphe de Saxe. Von P. de Nolhac. — Le type de Meduse dans l'art florentin du XV. siècle et le Scipion de la collection Rattier. Von E. Müntz. — Le Musée de Bâle: Artistes allemands et artistes suisses V. Von A. Valabrègue. — Mistra I. Von L. Magne. — Deux familles des sculpteurs de la première moitié du VII. siècle: Les Boudins et les Bourdins. III. Von P. Vitry. — Les Goncourts et l'art. I. Von R. Marx — Correspondance de l'étranger. — Bibliographie.

Eine modernen Anforderungen voll entsprechende Kunstgeschichte ist die neue

Allgemeine Geschichte der bildenden Künste

von **Dr. Alwin Schultz,**
Professor an der k. k. deutschen Universität Prag.

Mit mehr als 2000 Illustrationen im Text, Kunstbeilagen, Tafeln und Farbendrucken.

Vollständig in vier Bänden groß Oktav-Format (ungefähr 1900 Seiten), welche in etwa 23 Abteilungen à 3 Mark erscheinen.

Die Anfangsabteilung ist in jeder Buchhandlung zur Ansicht zu haben.

Der I. Band behandelt die Kunst des **Altertums**, der II. Band die des **Mittelalters**, der III. Band enthält die Kunst der **Renaissance** und der IV. Band die Kunstgeschichte der **Neueren und Neuesten Zeit.** [1154]

Die gediegenste und reichhaltigste Kunstgeschichte, ausgezeichnet durch ihre umfangreiche Anlage und die Sorgfalt ihrer Durchführung. In Text und Illustration als hervorragendes Werk von der Kritik anerkannt. Allen Kreisen der Gebildeten empfohlen.

Historischer Verlag, Baumgärtel, Berlin.

= Kupferstich-Auktion LV. =
Berlin, d. 13. März u. folg. Tage



Staaten- u. Sittengeschichte

des XVI.–XIX. Jahrhunderts
in gleichzeitigen
Kupferstichen.
Kataloge gratis durch

Amsler & Ruthardt

Berlin W., Behrenstr. 29a.

Soeben erschien in offizieller Ausgabe:

Die Gemäldegalerie der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses in Wien. (Alte Meister.)
Mit 120 Tafeln in Lichtdruck und 1 Plane. Oktav. (IV und 522 Seiten.) Preis in Ganzleinenband M. 24.—. [1166]

Zu beziehen durch die

Kunsthandlung **Artaria & Co., Wien I,** Kohlmarkt 9.

Berliner Kunstauktion.

Am 23. Febr. u. f. Tage findet zu Berlin die Versteigerung der **Gemälde u. wertv. Kunstgegenstände** aus dem Besitze des Herrn Prof. **K. Heffner** statt, welche die Einrichtung seiner Villa in Dresden bildeten, darunter: **Antike Kunstmöbel** (italienische der Hochrenaissance, reich eingelegte des XV.–XVI. Jahrh., **Prunksalon** Ende XVII. Jahrh. etc.); **altfranz. u. flandrische Gobelins,** Persische Teppiche, **antike Marmorskulpturen,** sowie Elfenbeine, Bronzen, Fayencen, jap. Poterien, Terrakotten u. Textilarbeiten der Renaissance, Kinderbüste von Donatello und viele andere Kunstsachen. Katalog 1078 versendet [1188]

Rudolph Lepke's Kunst-Auktions-Haus
Berlin S.W., Kochstr. 28/29.

---

58. Jahresausstellung

des

Kunstvereins für Böhmen.

Rudolphinum. — **Prag.** — Rudolphinum.

Dauer: 15. April bis 15. Juni 1897. Letzter Einlieferungstermin: **15. März.**

Verkauf 1896: 37800 fl. ö. W. = 65200 Mark.

Sammelstellen: ***Berlin:*** W. Marzillier & Co., Lützowstr. 102;
München: Gebr. Wetsch;
Wien: Emil Scholz, I. Predigergasse 5;
Paris: Maison Toussaint, rue du Dragon;
[1186] ***London:*** Dicksee & Co., 7 Ryderstreet, St. James;
Glasgow: D. B. Campbell, 64, 66, 68, Sauchiehall Lane;
Rom: C. Stein, 42 Via Mercedes.

Bestimmungen und Anmeldescheine erliegen bei allen Akademieen, Kunst- und Künstlervereinen, sowie bei den Sammelstellen.

Von meinem eben erschienenen

Kunstlager-Kataloge XXII

1541 Nummern Radirungen, Kupferstiche, Holzschnitte u. s. w. alter und neuer Meister und 89 Nummern Original-Aquarelle und -Zeichnungen meist neuerer Künstler mit deren Verkaufspreisen enthaltend, stehen Sammlern solcher Kunstblätter auf Wunsch Exemplare zu Diensten. [1187]

Dresden, Januar 1897.

Franz Meyer, Kunsthändler.
Seminarstraße 13.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 16. 25. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSSTELLUNG CHINESISCHER MALEREIEN IN DRESDEN.

VON *W. v. SEIDLITZ.*

Im Oberlichtsaal der ethnographischen Abteilung des Zoologischen Museums in Dresden ist seit dem Februar eine Sammlung chinesischer Malereien ausgestellt, die wohl zum ersten Mal in Deutschland Gelegenheit bietet, einen Einblick in diese eigenartige und geschichtlich so bedeutsame Kunst zu gewinnen. Es handelt sich um etwa hundert teils auf Seide, teils auf Papier gemalte Bilder, die der Sinologe Prof. F. Hirth in München, der Bruder des bekannten Verlegers, aus seiner während eines zehnjährigen Aufenthaltes in China zusammengebrachten Sammlung von mehr als 600 Malereien ausgewählt und zum Zweck der Ausstellung dem Dresdner Museum freundlichst überlassen hat. Ein besonders schönes seiner Sammlung entstammendes Stück, die große Darstellung einer „Madonna" von Tang Yin (1470—1523) aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, ist freilich seit Jahresfrist in dem Leipziger Grassi-Museum zu sehen, wohin es Prof. Hirth geschenkt hat. Doch fehlte bisher jeglicher Anhalt, um ein solches Stück in die Entwicklungsreihe der chinesischen Malerei auf Grund des Augenscheines einreihen zu können. Diese Möglichkeit wird nun durch die Dresdner Ausstellung geboten, die Proben aus den Hauptperioden der chinesischen Kunst, von der Tang-Periode an (7.—9. Jahrhundert n. Chr.) durch die Sung- und Yüan-Perioden (10.—14. Jahrhundert) bis zur Ming-Periode (15.—17. Jahrhundert) und der Tsing-Periode (bis zur Gegenwart) vorführt, zum größeren Teil freilich in späteren, wenn auch selten ganz neuen Kopieen, zum Teil aber auch — und hierin liegt ihr Hauptwert — in Originalen, die uns den Geist der Zeit und des Volkes leibhaftig entgegentreten lassen und dadurch ein Gefühl von der hohen Blüte dieser Kunst, die für den fernen Osten ebenso bedeutsam war wie noch früher die ägyptische für die Mittelmeerländer, in uns erwecken.

Was man von chinesischer Malerei gewöhnlich zu sehen bekommt, sind die jämmerlichen, bunt und glatt ausgeführten Malereien auf Reißpapier, die im Laufe dieses Jahrhunderts massenhaft für den Export nach Europa angefertigt worden sind. Seit den sechziger Jahren aber haben wir durch die japanischen Buntdrucke eine ganz andere und wesentlich vorteilhaftere Anschauung von der Kunst des Ostens zu gewinnen begonnen. Wir haben dann erfahren, dass diese Holzschnitte, die in der wunderbaren Geschlossenheit ihrer Komposition und der äußerst geschmackvollen Zusammenstellung ihrer Farben bald zu bedeutungsvollen Mustern für die europäische Malerei wurden und nicht wenig zu dem Umschwung in den malerischen Anschauungen beitrugen, der sich während des letzten Vierteljahrhunderts bei uns vollzogen hat, ihrerseits nur der letzte, volkstümliche Ausläufer einer großen, durch Jahrhunderte hindurch gepflegten national-japanischen Malkunst gewesen sind. Denn erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts kamen sie auf, entwickelten sich rasch im Verlauf des 18. Jahrhunderts bis zur ihrer höchsten Blüte in Harunobu und fanden endlich zu Anfang unseres Jahrhunderts in Hokusai ihren auch in Europa allgemein bekannten Vertreter. Die Anfänge der japanischen Malerei aber reichen nachweislich bis in das 9. Jahrhundert n. Chr. zurück, und die Blütezeit dieser Malerei fällt in das 15. Jahrhundert. Wichtig ist nun, dass auch die japanische Malerei (von der man eine vollgültige Probe in Anderson's Pictorial Arts of Japan, Bd. II, Taf. 18, Bildnis eines indischen Priesters von Shiugetsu, sehen kann) durchaus auf den Schultern der chinesischen Malerei steht, sei es deren nationaler, sei

es der aus Indien eingeführten buddhistischen Richtung. Die japanische Malerei, so wenig wir auch zur Zeit noch von ihr kennen, bildet also für uns die Brücke zum Verständnis der chinesischen Kunst, sowohl weil sie von dieser ausgeht als auch weil sie in ihrer weiteren Entwicklung von Zeit zu Zeit durch engeren Anschluss an die gleichzeitige chinesische Kunst, wie namentlich im 15. Jahrhundert, stets wieder neue Belebung gewann.

Über das Aussehen dieser Malereien sei zunächst berichtet, dass sie meist in der Form des Kakémono, also eines schmalen herabfallenden Streifens von gewöhnlich 30×80 bis 40×100, aber auch 60×120 und 70×140 cm gehalten sind, während die meist langen horizontalen Rollen, die Makimonos, hier nur spärlich vertreten sind. Die besseren Stücke sind auf fein gerippter Seide, die übrigen auf Papier gemalt, fast alle aber an den Enden durch Stücke goldgesprenkelten Papiers verlängert und rundum mit einem breiten Streifen Seidenstoff von heller Tönung, gelblich-weiß, hellblau, hellrosa, hellbraun, gelb, aber auch schwarz, eingefasst. — Der Eintrittsraum (Oberlichtsaal) umfasst, links vom Eingang anfangend, die ältere Zeit bis zum Ende des 17. Jahrhunderts (Nr. 1 bis 62 des Katalogs)[1]; die Seitenräume, rechts, den übrigen bis zur Gegenwart reichenden Teil der Sammlung (Nr. 63 bis 93).

Das Heroenzeitalter der chinesischen Kunst sowie die ganze, strenge buddhistische Richtung ist hier gar nicht, die Tang-Periode (618—907 n. Chr.) nur durch ein paar Kopieen vertreten; die klassische Zeit der Sung-Periode (sogen. nördliche 960—1127, südliche 1127—1278) und der (mongolischen) Yüan-Periode wenigstens durch ein Original (Nr. 11) und ein paar gute, alte Kopieen. Aus der in Europa hochgeschätzten, in der östlichen Welt jedoch bereits als Verfallzeit empfundenen, weil verweichlichten Ming-Periode (1368—1644) sind einige Originale, namentlich der von 1508 datirte Karpfen (Nr. 22), vorhanden; die Tsing-Periode (1644 bis zur Gegenwart) hat überhaupt keine große, keine selbständige Kunst mehr aufzuweisen. Im Ganzen wiegen in der Sammlung die dekorativen Tier- und Pflanzendarstellungen, sei es in dem strengen Stil der älteren, sei es in der flüchtigen Pinselbehandlung der späteren Zeit, vor. Neben einigen guten Darstellungen einzelner Figuren (wie Nr. 25, 45, 70) verschwinden die größeren Scenen, unter denen namentlich der Makimono mit der Geisterversammlung (Nr. 30) hervorgehoben zu werden verdient, fast ganz. Die Landschaften sind bis auf wenige Nummern (16, 31, 50, 88) schlecht vertreten, weil die Kopieen zu neu und zu sorglos sind. Immer wird man gut thun, bei der Betrachtung dieser Sammlung sich zu vergegenwärtigen, dass zwischen der jetzigen chinesischen Kunst und derjenigen der klassischen Anfangszeiten ein Unterschied besteht wie zwischen einem russischen Heiligenbilde und einem Gemälde des Polygnot; dass die dazwischen liegende, weit zurückreichende Blütezeit etwa mit der Wirksamkeit eines Zeuxis und Apelles in Vergleich gebracht werden kann; dass das Ideal, dem die großen chinesischen Künstler nachstreben, und das noch, wenn auch nur undeutlich, durch die Werke ihrer Nachfolger durchschimmert, uns in noch stärkerem Maße fremd anmuten muss, als etwa der Anblick eines Gemäldes des Polygnot es thun würde oder eines Freskos von Giotto es wirklich thut; und endlich, dass diese ganze Kunst uns hier, bis auf wenige Ausnahmen, nur in Kopieen entgegentritt, die naturgemäß um so weniger von dem Geist und Duft der Originale wiederzugeben vermögen, je weiter sie zeitlich von jenen entfernt sind.

In der Ecke links vom Haupteingang in den Oberlichtsaal sind die mit der ersten Blütezeit in Zusammenhang stehenden Malereien untergebracht. Schrank 364: Nr. 1 die breit behandelte Tuschmalerei einer Banane unter Schnee, nach Wang Weï (699—759 n. Chr.), ist ein gemalter Witz, der Tropen- und Hochland miteinander in Beziehung setzt, dessen künstlerische Seite aber in der mangelhaften Kopie nicht hervortritt; Nr. 2 der *Goldfasan unter Magnolien und Päonien* giebt in seiner strengen Stilisirung, scharfen Zeichnung und monumentalen Färbung einen guten Begriff von der Kunst des ersten Jahrhunderts. — Die Sung-Periode ist durch Nr. 4 den weißen Falken nach dem Kaiser Hui-tsung (reg. 1101—1126) gut vertreten; ferner durch Nr. 5 12 kleinere Darstellungen von Blumengefäßen, die nur etwas bunt und hart geraten sind; nicht übel endlich ist im Schrank 365 Nr. 10 der Hahn mit Bambus und Blumen, eine Kopie des 15. Jahrhunderts.

In der nächsten Ecke ist die mongolische (Yüan-) Periode (1260—1368) untergebracht. Schrank 366: Nr. 11 der *weiße Hase mit Libellen und Blumen* auf Felsen, von Tsien Schun-kü, datirt von 1264, ist Original und wenn auch stark von der Zeit mitgenommen, so doch das Hauptblatt der Sammlung; hier kann man sehen, welche gleichmäßige Bestimmtheit der Zeichnung und feine Zusammenstimmung des Kolorits von jener Zeit angestrebt wurde. Nr. 15 der Phönix, eine aus dem 17. Jahrhundert stammende Kopie, erscheint dem gegenüber in der Zeichnung starr und in der Färbung unrein. — Schrank 367: Nr. 17 die mythologische Figur eines Mannes, der einer Kröte auf den Kopf tritt, in breiter Tuschmanier behandelt, ist nicht übel; noch besser Nr. 18 die Enten unter Blumen.

Die dritte Ecke ist der Ming-Periode (1368—1644) gewidmet wie der übrige Raum des Saales. Schrank 368: Nr. 19 verschiedene Vögel, zum Teil auf einem Baumast, Makimono von Pien King-tschau (Anfang des 15. Jahrhunderts), mag Original sein; ebenso Nr. 21 Goldfasane

1) Sonderausstellung im Kgl. Zoolog. und Anthrop.-[illegible] Museum zu Dresden. Chinesische Malereien auf [illegible] und Seide aus der Sammlung des Herrn Professor F. Hirth. Dresden, Februar 189[illegible]. 20 S. 8°. Preis 20 Pf.

mit Magnolien und Päonien, von Lü Ki, datirt 1497, von guter dekorativer Wirkung. — Schrank 369: das Hauptblatt ist hier Nr. 22 der *Karpfen*, von Tang Yin, datirt 1508; der große, weich und doch bestimmt gemalte Fisch, der sich in seiner zarten rosa Färbung angenehm von dem feinen Grau des Wassers abhebt, ist vortrefflich lebendig in der Bewegung dargestellt. Nr. 23 die vier Figurendarstellungen und Nr. 24 die Amazone nach demselben Maler treten dagegen naturgemäß zurück. — Nr. 27 der Makimono mit den Sieben Weisen auf fröhlicher Wanderschaft gehört, wie es scheint, als Nachahmung nach einem Vorbilde aus der Sung-Periode (s. oben) noch zu dieser. — Im großen Mittelschrank, gegenüber, Nr. 25 das Bildnis einer Dame, etwas manierirt aber gefällig, und Nr. 26 eine Darstellung von Bambus- und Pfirsichzweigen, von ganz guter dekorativer Wirkung, beide nach dem bereits genannten Tang Yin.

Die vierte Ecke, Schrank 362, enthält oben Nr. 30 den nur teilweise aufgerollten Makimono einer *Geisterversammlung auf der Feeninsel im Großen See,* nach Tschou Schi-fu (16. Jahrhundert), ein Hauptblatt der Sammlung, das man wegen der Feinheit und Lebendigkeit seiner zahlreichen kleinen Figuren für ein Original halten könnte, wenn nur die Bäume besser geraten wären. Nr. 31 die kleine, nur leicht getönte Landschaft mit dem vorn sitzenden musizirenden Mann, zu dem ein anderer über eine Brücke herankommt, von demselben Meister, lässt besser als alle die großen, rohen Kopieen nach phantastischen Bergkompositionen ahnen, welchen Reiz die Chinesen bei saubester Durchführung in solche Naturaufnahmen zu legen wussten. Aus den übrigen Blättern desselben Meisters seien noch Nr. 32 die im Theegarten fischenden Damen, Nr. 36 der Eselreiter und Nr. 37 (in Schrank 363) das große Bildnis einer Dame, die eine Vase hält, hervorgehoben. — In Schrank 363 sind noch bemerkenswert Nr. 39 die beiden flott behandelten Tuschzeichnungen von Tschön Schun: Schwalben und eine Krabbe (datirt 1542), sowie namentlich Nr. 41 *der Weise Kin Kan auf einem Karpfen reitend,* eine vortreffliche Kopie des 19. Jahrhunderts nach Sü Weï (1521—93), worin die lebhafte Färbung des Rosa am Fisch und das Himmelblau an der Kleidung des Weisen vortrefflich mit der flockigen Behandlungsweise zusammenstimmen.

Der nächststehende Mittelschrank 380 führt uns in das 17. Jahrhundert hinein. Neben Nr. 42, dem kleinen getuschten Blumen-Stillleben von 1679 des Mönches Tau-tsi, fordert da namentlich das große Blatt Nr. 44 *Hausmusik,* von Tsai Tsö (um 1644) Beachtung. In drei Plänen übereinander ist da zu oberst ein vornehmer sitzender Mann mit dem Wedel, hinter sich einen Diener, dargestellt, der sich von einem tiefer sitzenden Mann etwas auf der Mandoline vorspielen lässt, während vorn drei Diener an einem mit Erfrischungen besetzten Tisch beschäftigt sind. Das alles ist in breiter und klarer Weise vorgetragen. — Die Schrankseite 383 enthält in Nr. 45 eines der anmutigsten Blätter der Sammlung, *eine junge lesende Dame* mit ihrer Dienerin; von Tschön Hung-schóu (1599—1652). Hat auch das Blatt, namentlich in den Farben, sehr gelitten, so vermag es doch durch seine zarte Zeichnung noch den vollen Reiz der ästhetischen Empfindung zu vermitteln.

Im nächsten Schrank 379 ist Nr. 49, ein großes Blumen-Stillleben, Rosen, von Yün Schóu-ping (1633—1690), von guter dekorativer Wirkung zu erwähnen, das in die Tsing-Periode (1644 bis zur Gegenwart) überführt; an der Schrankseite 376 Nr. 50 zwölf Landschaftsskizzen nach alten Meistern, die geeignet sind, von der verschwommenen Landschafts-Auffassung der Chinesen einen Begriff zu geben; von demselben Künstler 1653 gefertigt. — Der große Schrank enthält Nr. 53 eine sorgfältige Tuschmalerei der Malerin Yün Ping von 1708, Fische und Meergewächse darstellend; Nr. 54 von derselben Malerin acht kleine Blätter mit Blumen und Vögeln auf goldgesprenkeltem Grunde; Nr. 57 von einer anderen Malerin des 17. Jahrhunders, Li Yin, ein sehr malerisch behandeltes *Stillleben mit Sumpfpflanzen;* endlich Nr. 62 von Huang Schön, aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, die große, breit in Tusch dargestellte Figur eines alten Mannes.

In der mittleren Abteilung des Nebensaales rechts an Schrank 350 Nr. 63 eine ähnliche Malerei desselben Künstlers, von 1726 datirt, ein sitzender alter Mann, der sich auf seinen Stab stützt; daneben Nr. 66 eine vornehme Dame mit Schirmträgerin, große bunte Malerei, wohl Kopie nach Löng Meï (Anfang des 18. Jahrhunderts), durch die schwungvolle Haltung an gotische Malereien erinnernd. — Im Fensterpult Nr. 65 ein Holzschnittbuch von Tsiau Ping-tschön, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts Direktor im Astronomischen Institut des Kaisers Kang-hi war; die zwei Bände farbloser Illustrationen, unter dem Titel Köng-tschi-tu, stellen Scenen des Ackerbaus und der Weberei dar, wobei die Figuren nicht übel in die mannigfaltig gestaltete Landschaft hineingestellt sind. Daneben Nr. 73 acht saubere kleine Darstellungen, zumeist von Kindern, von Wang Yün (18. Jahrhundert). — Im Schrank 352 Nr. 68—70 drei gute Bilder von Hua Yen (Mitte des 18. Jahrhunderts), zwei häusliche Scenen, fein, sorgfältig, weich in Tusch ausgeführt und recht lebendig im Ausdruck, sowie *eine junge Dame mit Schlagzither* darstellend, die im Gehen von hinten gesehen wird, alle mit durchaus kalligraphischer rundlicher Faltengebung. — Im Schrank 353 Nr. 71 und 72 ein Blumenstillleben von 1764 und eine flotte Malerei, beide von Tsóu I-kui. — Der obere Teil dieser Schränke wird durch eine Reihe ziemlich roher Kopieen nach Landschaften aus dem Jahre 1687 (Nr. 74) eingenommen.

Die weitere Abteilung rechts führt uns in die Gegenwart. Schrank 354 Nr. 75 Enten im Schilf, weich und leicht gemalt; Nr. 76 ein vornehmer Mann, der einen

Greis besucht, von 1810, aber in der Weise der Alten gezeichnet. — Schrank 355 ebenso Nr. 79 eine Malerei in Silber auf tiefblauem Grunde, von 1832, einen Mann darstellend, der einen Gnomen mit einem Schwert gewahrt, und Nr. 80 das Bildnis einer bei einer Vase stehenden Dame. — Im Eckraum in Schrank 357 Nr. 85 ein nicht übles Bildnis einer unter einer Palme sitzenden Dame und Nr. 88 eine Landschaft mit Weiden, datirt von 1817 oder 1877, wahrscheinlich aus ersterer Zeit.[1]) — Im Pult Nr. 90 ein sogenanntes „Fingergemälde“, das also ohne Hilfe des Pinsels angefertigt ist, den Lau-tzi auf seinem Ritt durch die Lüfte darstellend.

Bis in die neueste Zeit ist diesen Malereien eine gewisse Fingerfertigkeit und ein auf jahrhundertelanger Übung beruhender Geschmack in der Anordnung und der Farbenwahl eigen; aber die Spuren der alten Würde und Geschlossenheit, der Vollendung im Umriss und der kraftvollen und daher monumental wirkenden Färbung haben sich vollständig verloren.

KORRESPONDENZ AUS FLORENZ.

St. Den drei Hauptmuseen von Florenz stehen in den nächsten Wochen und Monaten große Veränderungen bevor. Im Palazzo Pitti, zu welchem das Publikum bisher durch eine enge Seitentreppe Eingang hatte, hat der König aus Privatmitteln durch den rühmlichst bekannten Architekten Del Moro ein neues prächtiges Treppenhaus errichten lassen, das sich neben dem alten Eingang im linken Seitenflügel des Palastes nach den Boboli-Gärten öffnet. Die großräumige Anlage ist aus silbergrauem Sandstein im edelsten Renaissancestil erbaut, mit einer reichen Innengliederung der Wände, für welche die Fassade von San Lorenzo als Muster gedient hat. Breite bequeme Sandsteintreppen führen zum weiten Vorplatz empor, den ein prächtig geschnitztes Kassettengewölbe überdeckt. Den drei Arkadenbögen über den Eingängen entsprechen drei mächtige Fenster, durch deren Butzenscheiben das gedämpfte Licht des Tages eindringt. Ein reizender Marmorbrunnen mit den zierlich verschlungenen Devisen des Lorenzo de' Medici erhebt sich in der Mitte, oben am Fries hängen die wohlbekannten Wappen von Stadt und Kommune von Florenz kunstvoll in bemalter Terrakotta ausgeführt. Kurz, die ernste jeden Prunk verschmähende Schönheit dieses Treppenhauses entspricht dem großartigen Charakter des Palazzo Pitti in jeder Weise und ist ein würdiger Aufgang zu den Schätzen in den Sälen selbst, deren Reihenfolge unverändert geblieben ist.

1) Prof. Hirth macht dazu brieflich die Bemerkung: „Die meisten Bilder sind nach cyklischen Jahren datirt, wenn sie überhaupt datirt sind; man kann daher leicht einen Fehler um 60 Jahre machen (da die cyklischen Zeichen alle 60 Jahre wiederkehren), wenn man die Lebensdauer eines Malers nicht genau kennt.“

Weit umfassender noch sind die Veränderungen, welche Professor Ridolfi seit lange in den Uffizien vorbereitet, wo eben der etwas kahle Vorplatz am Eingang mit prächtigen Arazzi und einer Serie von Marmorbüsten der Mediceerfürsten ausgestattet wurde. Zunächst sind im zweiten Stockwerk vier geräumige Säle für die berühmte Sammlung der Künstlerbildnisse hergerichtet, für deren mit jedem Jahr sich mehrende Zahl die beiden Säle oben hinter der venezianischen Schule längst zu eng geworden sind. Aber auch sonst machten mancherlei neue Erwerbungen, das Fresco Francia Bigios von Porta Rossa, das Madonnenbild des Andrea da Firenze und andere minderwertige, neue Räume notwendig. Scheint sich doch auch endlich nach jahrelangen Unterhandlungen die Hoffnung zu verwirklichen, dass die Galerie von Santa Maria Nuova mit dem berühmten Hugo van der Goes[1]), den Gemälden Fra Angelico's, Cosimo Rosselli's, Botticelli's, Fra Bartolomeo's, den Uffizien einverleibt wird. Nicht weniger als zwölf neue Räume neben den alten, unter ihnen drei prächtige Oberlichtsäle, wurden für den kostbaren Zuwachs hergerichtet, es werden aber auch aus den überfüllten alten Sälen viele Kunstwerke hierher übertragen werden. Vor allem soll die Toskanische Schule in ihrer ganzen reichen Entwicklung von Giotto bis auf Michelangelo in den neuen Räumen zur Aufstellung gelangen, und aus den langen Korridoren werden die Gemälde entfernt werden, um den prächtigen Arazzi Platz zu machen, die bis dahin im Depot verwahrt werden mussten. Um das herrliche Werk des Hugo van der Goes wird sich in besonderem Raum die ganze vlämische Schule gruppiren, die Venezianer werden mehr Luft bekommen, so dass wohl endlich nur die Handzeichnungensäle und der Niobidensaal unberührt bleiben werden, wenn nicht die letzteren gar mit allen Antiken ins Archäologische Museum hinübergehen.

Im Bargello endlich plant Professor Supino, der sich als Museumsdirektor in Pisa die größten Verdienste erworben hat, eine nach chronologischen Gesetzen geordnete Aufstellung aller Bronzen und Skulpturen. Mittelalter und Renaissance werden streng gesondert werden, minderwertige Produkte der Elfenbeinskulptur vom 17. und 18. Jahrhundert u. dgl., welche jetzt ganze Säle behaupten, werden sich in einen bescheidenen Raum zusammendrängen. Alle Renaissance-Skulpturen sollen im zweiten Stockwerk Platz finden, und im großen Donatello-Saal wird man Abgüsse und Originale scheiden und die letzteren an der Nordwand um den h. Georg von Or San Michele gruppiren. Im Bargello wird endlich auch die reiche Münzen- und Medaillensammlung Aufstellung finden, die jahrelang im Archäologischen Museum verborgen lag und vor allem einige Prachtstücke aus der Frührenaissance enthält.

1) Die verfrühte Nachricht über den Verkauf des Hugo van der Goes an das Louvre-Museum ist hiernach zu widerrufen. Anm. d. Red.

Zum Schluss sei auf drei Publikationen hingewiesen, welche jeder Freund der Kultur und Kunst Italiens mit Freuden willkommen heißen wird. Noch in diesem Frühjahr wird der Archivar des Florentiner Nationalarchivs Jodoco Del Badia einen Dokumentenband über Giotto veröffentlichen und hier zum ersten Mal einige Funde publiziren, die vor allem über Giotto's Familie, seine Wohnungen in Florenz und seine alten Beziehungen zum Mugello Aufschluss geben. Pasquale Villari arbeitet an einer Ausgabe der Predigten Savonarola's in gediegener Auswahl, welche sich auch neben der gleichfalls in Vorbereitung befindlichen offiziellen Ausgabe aller Werke des großen Dominikaners Freunde erwerben wird. Und zum Schluss — last but not least — scheint man es endlich ernst zu machen mit einer Herausgabe der Briefe an Michelangelo — mehr als 600 an der Zahl — die in der Laurenziana sorgfältig gehütet, vielfach benutzt und ausgeschrieben, doch erst nachdrücklich für die Biographie des größten Florentiner Künstlers nutzbar gemacht werden können, wenn sie in ihrer Gesamtheit vorliegen.

WETTBEWERBUNGEN.

**, Für den vom Kaiser Wilhelm II. ausgeschriebenen Wettbewerb*, betreffend die *Herstellung des fehlenden Kopfes* zur Ergänzung der *Bronzestatue eines Knaben aus der Sammlung Saburoff* im Berliner Museum, sind folgende nähere Bestimmungen getroffen worden: 1. Alle dem Deutschen Reiche angehörigen Künstler sind berechtigt, an der Bewerbung teilzunehmen. 2. Die Statue ist im Erdgeschoss des Alten Museums im Westsaal aufgestellt und unter Nr. 1 des ausführlichen Katalogs der antiken Skulpturen in den Museen zu Berlin (Verlag von W. Spemann, Berlin 1891) abgebildet und beschrieben. Lichtdrucke nach einer photographischen Abbildung können von der Generalverwaltung der Museen gegen Einsendung von 75 Pfennig bezogen werden. 3. Die Ergänzung der Statue ist an einem Gipsabgusse auszuführen. Von der ergänzten Figur ist ein Abguss bis zum 31. Dezember d. J., nachm. pünktlich 3 Uhr, an die Generalversammlung der königl. Museen in Berlin unter Angabe des Namens und Wohnortes des Künstlers kostenfrei einzuliefern. Für auswärts wohnende Künstler genügt der Nachweis, dass sie bis zum 31. Dezember das Werk behufs Beförderung an die genannte Behörde als Eilfrachtgut der Eisenbahn übergeben haben. 4. An jeden deutschen Künstler, welcher sich bis zum 31. Mai als Teilnehmer an dem Wettbewerb bei der Generalverwaltung der königl. Museen in Berlin meldet, wird ein Abguss der Statue gegen Zahlung des Vorzugspreises von 20 M. geliefert. Später tritt der gewöhnliche Verkaufspreis von 70 M. ein. Die Versendung nach auswärts findet gegen Nachnahme des Kaufpreises und der 12 M. betragenden Verpackungskosten statt. 5. Die Entscheidung über den Preis erfolgt durch Seine Majestät den Kaiser und König unmittelbar und wird am Geburtstage Allerhöchstdesselben, dem 27. Januar 1898, bekannt gemacht. Die zum Wettbewerb zugelassenen Einsendungen werden nach erfolgter Entscheidung zwei Wochen lang öffentlich ausgestellt. 6. Über das mit dem Preise ausgezeichnete Werk und dessen Vervielfältigung bleibt Seiner Majestät dem Kaiser und König die freie Verfügung vorbehalten. 7. Die nicht prämiirten Werke sind nach Schluss der Ausstellung, spätestens aber binnen vier Wochen nach Bekanntmachung des Preises wieder abzuholen. Nach diesem Zeitpunkte werden sie den Eigentümern auf deren Kosten zugesandt werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Aus den Berliner Kunstausstellungen.* In den letzten Wochen ist in Berlin zwar sehr viel Neues, aber so wenig Bemerkenswertes geboten worden, dass wir eine Umschau auf dem Wochenmarkt der nach Brot gehenden Kunst an dieser Stelle vermieden haben. Mehrere Klubs haben mit Jahresausstellungen posirt, ohne großen Eindruck zu machen, weil das Publikum allmählich durch verwegene Atelierwitze abgestumpft worden ist. Der Gurlitt'sche und der Schulte'sche Salon leben in beständigem Wettkampf. Aber während der erstere mehr mit Ausländern (Engländern, Franzosen, Belgiern, Holländern) und deutschen Impressionisten und Mystikern arbeitet, unter denen der „Eindrucksmaler" *Lesser Ury* das Banner der nationalen Kunst am höchsten hebt, sind bei Schulte mehr die Maler deutscher Abstammung vertreten, obwohl der gewiegte Kunsthändler stets auch feine Kabinettsstücke italienischer und spanischer Maler bereit hält. Sie finden immer noch Käufer, während die Bilder der Mitglieder des „Westklubs", der „Vereinigung der XI" und anderer Konventikel wieder zumeist in die Atelierwinkel hinabtauchen, nachdem sie drei Wochen das kritische Oberlicht des Schulte'schen Hauptsaales genossen haben. In der Ausstellung des „Westklubs" war das Hauptereignis eine „Pastorale" betitelte Landschaft von *Oskar Frenzel*, in der dieser treffliche Darsteller unseres breitgestirnten Weideviehs den glücklichen Versuch gemacht hat, ein einfaches Motiv, eine vor einer Baumgruppe auf einer Trift lagernde und weidende Herde, so ernst und groß zu behandeln, dass man einen Hauch von der stilistischen Landschaft zu spüren meinte, deren Erinnerung längst verklungen ist. — In der am 14. Februar eröffneten sechsten Ausstellung der „Vereinigung der XI", deren erste und zweite vor Jahren einen lebhaften Streit der Meinungen hervorgerufen hatten, ist eigentlich nichts enthalten, was diesen Streit erneuern, die einen erbittern, die andern zu lautem Enthusiasmus hinreißen könnte. *Max Klinger* fehlt, und *L. v. Hofmann* ist nur mit drei kleinen Bildern vertreten, anscheinend Entwürfen zu Wanddekorationen oder Gobelins, die seine bekannte Eigenart — nackte jugendliche Gestalten in phantastischen Landschaften von dekorativer Färbung — von keiner neuen Seite zeigen. Auch *Max Liebermann* bietet in einer Reihe von Kreidezeichnungen, dem Bildnis eines jungen Mannes, einer Weberei in Laren und einer Landschaft aus demselben holländischen Orte (einer sich durch Wiesen hinziehenden Allee) nichts, was er nicht schon besser oder, vorsichtiger gesagt, für ihn charakteristischer gemalt hätte. Übrigens hat er in *Georg Mosson* einen Nachahmer gefunden, der ihm als Landschaftsmaler auf Schritt und Tritt folgt. Einige andere Mitglieder der „Elf", die sich trotz ihres entschiedenen Eintretens für alles Moderne von den Ausschreitungen der Tagesmode fern gehalten haben, haben sich wieder mehr vertieft und ihre Kraft auf ernstere Aufgaben konzentrirt. So besonders *Hans Herrmann*, dessen „Ansicht von Rostock" und „Markt in Wismar" wieder die volle, unmittelbare Frische der Auffassung dieses trefflichen Koloristen zeigen, *Hugo Vogel*, der von einer italienischen Reise zwei köstliche farbige Partieen aus dem Parke der Villa Torlonia in Frascati mitgebracht hat, und *J. Alberts*, dessen „blühende Hallig" und „Kirschbaumblüte" durch ihre feine Färbung und ihren fast poetischen Hauch in scharfem Gegensatz zu seinen sonstigen Kirchen- und Fischerstubeninterieurs

von den Halligen stehen. *Walter Leistikow* hält dagegen mit unveränderter Zähigkeit an seinen mystischen, wunderlich stilisirten Landschaften fest, deren Motive zwar zum Teil aus der Mark geschöpft sein sollen, aber dem wirklichen Charakter dieses Landstrichs sehr fern stehen. — Auf eine Einladung der „Vereinigung der XI“, von denen sich übrigens nur neun an der Ausstellung beteiligt haben, hat der französische Landschaftsmaler *J. C. Cazin* drei Landschaften eingesandt, die an künstlerischer Bedeutung fast alle Arbeiten der „Elf“ übertreffen. In einer „vlämischen Landschaft mit Windmühlen“ und einer „Mühle bei Zaandan“ zeigt er sich als flotten farbenfreudigen Realisten, der den komplizirtesten Lichtwirkungen mit spielender Virtuosität gerecht zu werden versteht, und in einer waldigen Hügellandschaft mit der büßenden Magdalena offenbart er sich als ernsten, tief empfindenden Stilisten von einer aufs Große gerichteten Formenanschauung, der darin, wie in der matttönigen Färbung, eine enge Verwandtschaft mit unserem Deutschen Franz Dreber zu erkennen giebt. — Aus dem übrigen Gros der derzeitigen Schulte'schen Ausstellung sind noch sechs kleine, von feinem Farbengefühl und starkem Stimmungsgehalt erfüllte Landschaften von *Karl Heffner* aus seinen verschiedenen Studiengebieten und eine Reihe landschaftlicher Studien in Aquarell und Pastell aus Dachau und Umgebung von *L. Dill* hervorzuheben, in denen die sonst so starke Persönlichkeit dieses Künstlers so wenig zu erkennen ist, dass man glaubt, Landschaften W. Trübner's vor sich zu sehen. — In der Akademie ist *Munkácsy's* an dieser Stelle wiederholt besprochenes Kolossalbild „Ecce homo“ ausgestellt, und in einigen Räumen des Equitablepalastes hat der vielseitige Landschaftsmaler *Albert Hertel* in etwa 150 Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen einen Überblick über sein gesamtes Schaffen von der Zeit seiner römischen Studien in den sechziger Jahren bis auf die Gegenwart geboten.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

München. *Die Luitpoldgruppe der Kunstlergenossenschaft* hat sich nunmehr, nachdem ihr auf Grund der Regierungsentschließung vom 16. Januar entsprechende Säle im kgl. Glaspalaste überwiesen worden sind, als eigene Ausstellungsgruppe konstituirt. Als Vorsitzender wurde einstimmig der frühere Präsident der Genossenschaft, Herr Maler *Bürgel* gewählt, der in Verbindung mit einem engeren Komitee sofort die Leitung der Arbeiten übernommen hat. Es wird alles aufgeboten werden, die Ausstellung der Gruppe künstlerisch so zu gestalten, dass sie sich würdig in den Rahmen des großen internationalen Unternehmens einfügt, wodurch erfreulicherweise die Leistungsfähigkeit der gesamten Münchener Künstlergenossenschaft lückenlos in die Erscheinung treten wird.

VERMISCHTES.

Die Westseite des königlichen Schlosses in Berlin wird mit Rücksicht auf das mit ihr in Zusammenhang gebrachte Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. einen neuen plastischen Schmuck erhalten. An dem Eosander'schen Triumphbogenportal, das dem Reiterstandbild gerade gegenüber liegt, befinden sich sieben leere Flächen. Diese sollen mit Reliefs ausgefüllt werden, deren Ausführung dem Bildhauer Prof. *Otto Lessing* übertragen worden ist. Bis zum 22. März, dem Tage der Enthüllung, werden sie in Gips fertig sein, der später durch echtes Material ersetzt werden wird.

, Der Maler Professor *Hugo Vogel* in Berlin ist von der Landeskunstkommission mit der Ausschmückung des großen Sitzungssaales im Ständehause zu Merseburg durch Wandgemälde mit Darstellungen aus der Geschichte der alten sächsischen Kaiser beauftragt worden.

, *Über den Besuch der Museen in Italien* macht die „Köln. Ztg.“ auf Grund der Abrechnung über die Jahreseinnahme an Eintrittsgeldern interessante Mitteilungen. Dabei ist vorweg zu bemerken, dass die Ziffern dieser Abrechnung nur einen Teil der Besucher darstellen, nämlich diejenigen, welche an Wochentagen gegen Eintrittsgeld Einlass erhalten. Ausgeschlossen aus dieser Zusammenstellung ist zunächst das zahlreiche Sonntagspublikum, das im wesentlichen aus Einheimischen und zu einem kleineren Teil aus solchen Fremden besteht, die sparen wollen, wo es irgend thunlich ist, und die Kunstschätze lieber unentgeltlich am Sonntag inmitten eines unruhigen Menschenknäuels besichtigen als gegen Bezahlung einer Lira an stillen Wochentagen. Ausgeschlossen sind weiter alle diejenigen, Einheimische wie Fremde, die als Künstler, Gelehrte oder für irgendwelche Studienzwecke das Vorrecht des freien Eintritts in die staatlichen Sammlungen genießen, und deren Zahl ist recht ansehnlich. Man geht wohl kaum sehr weit irre, wenn man die jährliche Zahl der Besucher der staatlichen Museen auf das Doppelte der zahlenden Besucher ansetzt. Bei der Beurteilung der weiter unten mitgeteilten Ziffern ist auch das noch zu beachten, dass das Eintrittsgeld nur bei den größeren Sammlungen und Sehenswürdigkeiten eine Lira beträgt, bei anderen nur eine halbe Lira, und dass Kinder und Soldaten die Hälfte zahlen. Das Finanzjahr 1895—96 weist eine Gesamteinnahme an Eintrittsgeldern der staatlichen Sehenswürdigkeiten auf von 433143 Lire, wodurch die Einnahmen des Vorjahres um 27220 übertroffen werden, diejenigen des Jahres 1893—94 um 97361 Lire. Wir haben es hier zweifellos mit einem stetigen Wachstum zu thun. Zu der obigen Gesamtsumme trägt Venedig mit seinem unermesslichen Reichtum an Kunstschätzen am meisten bei, nämlich 98280, gleich darnach folgt das nicht minder reiche Florenz mit einer Einnahme von 95774; an dritter Stelle steht Neapel mit 48849, erst an vierter Stelle kommt Rom mit 48116. Dieser geringere Ertrag Roms gegenüber Venedig, Florenz und Neapel erweckt vielleicht auf den ersten Blick Verwunderung, erklärt sich aber sehr einfach durch den Umstand, dass von den großen Kunstsammlungen u. s. w. Roms doch nur ein kleiner Teil staatlich ist. Alles, was der Vatikan an Museen enthält, die städtischen Sammlungen der kapitolinischen Paläste und ein halbes Dutzend bedeutender Privatgalerieen Roms figuriren mit ihrem regen Besuch gar nicht in der obengenannten Summe; würden auch sie in die Statistik einbezogen, so würde Rom wohl an erster Stelle dieser Liste mit mindestens 100000 stehen. Nächst Rom folgt Mailand mit 34531, und damit sind die großen Einnahmen abgeschlossen. Die übrigen Plätze bleiben unter einer Jahreseinnahme von 10000 Lire zurück, Pavia übertrifft noch die 9000, Bologna und die Hadriansvilla bei Tivoli nähern sich den 5000, Pompeji kommt aber nur auf 3831. Diese geringe Einnahme Pompeji's hat einem oberitalienischen Blatt einen wahren Schrecken eingejagt; es glaubt, die Ziffer müsse einen Druckfehler enthalten, oder sie sei einfach unbegreiflich; denn Pompeji werde im Laufe des Jahres von Tausenden und Abertausenden besucht. Letzteres ist gewiss richtig, aber wer öfter in Pompeji war, der weiß auch, dass gerade dort der Sonntagsbesuch d. h. ohne Eintrittsgeld ganz besonders üblich ist, und so erklärt sich wohl ohne Mühe die niedrige Einnahme an Besuchsgeldern. Die Sammlungen von Turin bringen nur 3422 auf, Palermo 2654, Herculanum, Pästum, Pozzuoli, Monreale je anderthalb Tausend. Völlig in Ver-

gessenheit geraten scheint das Amphitheater von Capua, das im vorigen Jahre nur 99 Lire an Eintrittsgeldern brachte.

VOM KUNSTMARKT.

Eine höchst interessante Sammlung von Kupferstichen zur Staaten- und Sittengeschichte des XVI. bis XIX. Jahrhunderts gelangt am 10. März dieses Jahres durch die Hofkunsthandlung von *Amsler & Ruthardt, Berlin W.*, Behrenstraße 29a zur Versteigerung. — Der vor uns liegende, geschmackvoll ausgestattete, illustrirte Katalog macht schon äußerlich einen bestechenden Eindruck durch den Umschlag, welchen das Faksimile eines alten Kupferstiches, eine große Ratsversammlung darstellend, zeigt. — Der Inhalt gliedert sich in vier Abteilungen, deren erste „Bildnisse berühmter Persönlichkeiten und Darstellungen zu deren Geschichte" — ganz abgesehen von ihrem hervorragenden Interesse für den Sammler von historischen Blättern — auch manchen schönen Stich in vorzüglichem Abdruck für die Mappe des Kupferstichsammlers enthält, der die Blätter ihres Kunstwertes wegen schätzt. — Besonders reich finden sich in dieser Abteilung vertreten die Gruppen: Anhalt — Baden, Rheinpfalz und Bayern — Braunschweig und Hannover — Dichter, Schriftsteller, Gelehrte — Frankreich — Berühmte und schöne Frauen — Hessen — Bildende Künstler — Nassau — Oranien — Österreich — Polen — Französische Revolution und Napoleonische Zeit — Russland — Sachsen und Thüringische Staaten — Schweden und Dänemark — Schweiz — Seefahrer, Seegefechte, Schiffsbilder — Theater und Musik. Wenn in dieser ersten Abteilung auch immerhin manche Seltenheit sich befindet, so handelt es sich vielfach doch auch um Blätter, welche des öfteren in Auktions- und Antiquariatskatalogen verzeichnet sind, und die zu erwerben man auch anderweit mehrfach Gelegenheit haben wird. — Nicht so ist es bei den Objekten, welche die zweite Abteilung: „Flugblätter und Einblattdrucke des XII.—XIX. Jahrhunderts" aufzählt. Hier finden wir eine ungemein große Zahl der kostbaren, ihrer seltsamen Bilder und des oft ebenso seltsamen Textes wegen von kulturgeschichtlichen Sammlern so geschätzten fliegenden Blätter, welche, da sie nach dem Erscheinen in früheren Jahrhunderten nicht in die Hand des Sammlers, sondern des Bürgers und Bauern gelangten, meist verloren gingen und heute thatsächlich fast ganz aus dem Handel verschwunden sind. Auch die dritte Abteilung: „Städteansichten Deutschlands, Österreichs und der Schweiz" enthält viele seltene und interessante Stiche, auch darunter eine ziemliche Anzahl von wertvollen Flugblättern zur Städtegeschichte, vor allem unter den Schweizer-Ansichten eine große Anzahl der als Dekorationsstücke so sehr beliebten Farbendrucke von Descourtis und Janinet. — Aus der letzten Abteilung: „Blätter zur Sittengeschichte" erwähnen wir besonders die zahlreichen französischen Genrebilder von den hervorragendsten Stechern des XVIII. Jahrhunderts, die umfangreichen Gruppen: Karikaturen — Ex-libris — Hogarth — Kostüme — Künstlerfestkarten — Reitkunst, Pferde, Fuhrwesen — Ridinger — Teniers u. s. w., worunter sich ebenfalls gar manches schöne Blatt von großer Seltenheit befindet. — Der Katalog wird gratis und franko versandt; jeder Sammler wird ihn gewiss mit großem Vergnügen durchsehen.

Dresden. — Die Kunsthandlung von *Franz Meyer* versendet soeben ihren XXII. Lagerkatalog. Er umfasst 1541 Nummern Radirungen, Kupferstiche und Holzschnitte älterer und neuerer Meister und 89 Original-Aquarelle und -Zeichnungen meist neuerer Meister, unter denen wir Bendemann, Josef v. Führich, Heinr. Hess, W. v. Kobell, Fr. Preller sen., Alfred Rethel, Ludwig Richter, Caspar Scheuren, M. v. Schwind finden; auch unter den Radirern fehlt kein bedeutender Name, auffallend sind die zahlreichen Blätter Rembrandt's (90 Nummern), meist in ganz vortrefflichen Abdrücken. Der Katalog wird Liebhabern von der genannten Kunsthandlung auf Verlangen gern zugesandt.

*** *Die Gemäldesammlung des verstorbenen Barons Hirsch in London* ist daselbst am 6. Februar versteigert worden. Von namhaften Preisen sind hervorzuheben: van Dyck, Knabe mit Korallenkette und einer Fahne in der linken Hand 1600 Guineen, das Bild einer in einem Zimmer Wein trinkenden Dame von G. Terborch 400 Guineen, Largillière's Herzogin von Villars 300 Guineen, C. van Loos, Porträt der Schauspielerin Henriette Rennetain 280 Guineen, David's Abschied des Telemachus von Eucharius 210 Guineen, Gainsborough's Porträt Lord Mulgrave's 700 Guineen. Die 65 zur Versteigerung gelangten Bilder erzielten im ganzen fast 27000 Pfd.

Frankfurt a. M. — Am 9. März gelangt im Auktionssaal für Kunstsachen, Neue Mainzerstraße 66, durch *R. Bangel* eine Gemäldegalerie bestehend aus hervorragenden Werken von Meistern des XV. bis XIX. Jahrhunderts zur Versteigerung. Die Sammlung enthält unter 65 Nummern eine Madonna in der Rosenlaube von Meister Stephan von Köln, ferner Bilder von Jan Steen, Teniers, Adr. v. d. Velde, Jan Weenix, de Bloot, Brouwer, Alb. Cuyp, van Goijen, M. d'Hondekoeter, Koek van Aalst und anderen mehr. Der Katalog, der mit 15 Illustrationen ausgestattet ist, wird auf Wunsch von Herrn Bangel zugesandt.

*** *Vom Pariser Kunstmarkt.* Nach einer langen dürren Zeit ist einmal wieder in Paris ein großes Geschäft gemacht worden. Die Preise steigen. Bei einer Ende Januar abgehaltenen Versteigerung einer Sammlung moderner Gemälde aus dem Besitze von *H. Vever* wurden ca. 970000 Frcs. herausgeschlagen. Da die Preise, die den Pariser Zeitungen mitgeteilt werden, mit Vorsicht aufzunehmen sind, geben wir ohne Kommentar die folgende Auktionsliste wieder. Cazin: Mondaufgang am Meer 7400, Verlorener Weg 11000, Fischerdorf 8650; Corot: Die verwundete Eurydike 26800, Viehtränke 32000, Ansteigender Weg 27800, Nymphe, am Meeresufer schlafend 30000, Ville d'Avray (an der Seine) 35000, Junge Mutter 15800, Italienische Erinnerung, Morgenlandschaft 3900, Wasserfall bei Terni 5000; Daubigny: Ufer der Oise 78000; Diaz: Die Schlossherrin 13100; Harpignies: Abenddämmerung 11500; Meissonier: Das Frühstück 72000, Generalstabsoffizier auf dem Beobachtungsposten 94100; Puvis de Chavannes: Pro Patria ludus 22500; Theodor Rousseau: Das Thal Tieffange 77500, Sonnenuntergang 3000; Millet: Frau am Brunnen 27000, Auf der Ebene 16200, Wasserschöpferin 20200; Monet: Die Brücke bei Argenteuil 21500, die Kirche zu Vernon 12000, die Kirche zu Varangeville 10800, die Eisschollen 12600, Fasanen 7000; Renoir: Frau am Meeresstrand 6000; Sisley: Überschwemmung 3100, Landstraße nach Louveciennes (Schneelandschaft) 4600; Degas (Pastell): Beim Ankleiden 10500 Fr. Von den Bildwerken erreichte die Bronzegruppe von Dalou: „Nymphe und Faun", 7400, „Der Kuss" von Rodin (Marmor) 4900 Fr.

ZEITSCHRIFTEN.

Kataloge: *K. W. Hiersemann, Leipzig*: Nr. 177: Sport, Jagd, Fechtkunst, Waffen- und Waffensammlungen, Musik, Theater, Tanz, Kochbücher, Spiele.
„ Nr. 178: Archäologie, Klassische Philologie.
„ *A. Twietmeyer, Leipzig*: Verzeichnis der gangbarsten ausländischen Zeitschriften. 1897.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN — BERLIN SW.

Heugasse 58. — Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 17. 4. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE WINTERAUSSTELLUNGEN IN LONDON.

I. *G. F. Watts in der „New-Gallery"*.

Der Beginn der Londoner Kunstsaison, im weiteren und offiziellen Sinne, markirt sich gewöhnlich zur Jahreswende durch zwei Ereignisse. Die New-Gallery eröffnet um diese Zeit, und kurz darauf auch die Royal-Academy, dem erwartungsvollen Publikum ihre Pforten, welche während etwa dreier Monate verschlossen geblieben waren. Beide Institute weichen diesmal in ihrem Progamm insofern von der hergebrachten Regel ab, als sie Specialausstellungen von Werken nur eines Meisters vorführen. Hier ist es George Frederick Watts; in der Akademie ihr verstorbener Präsident, Lord Leigthon. Für gewöhnlich gehört die Akademie in dieser Jahreszeit den alten Meistern, während die New-Gallery es sich zur Hauptaufgabe gestellt hatte, die gesamte Kunst einzelner Länder oder bestimmter Epochen zur Anschauung zu bringen. So fanden in ihren Räumen in den vorangegangenen Jahren die höchst gelungenen Ausstellungen der Stuart-Periode, demnächst die der Tudor- und Welfenepoche statt. Hierauf folgte die Vorführung der Kunstbethätigung innerhalb der fünfzigjährigen Regierungszeit der Königin Victoria. Alsdann hielten die frühen Italiener und Venezianer und im letzten Frühjahr die Spanier hier ihren Einzug. Von einzelnen Sonderausstellungen machte nur diejenige der Werke von Burne-Jones bisher eine Ausnahme.

Frederick George Watts, heute 77 Jahr alt, erregte schon 1840 als zwanzigjähriger Jüngling in seiner Vaterstadt London das größte Aufsehen durch sein Gemälde nach einer Erzählung Boccaccio's: Isabella, die den Lorenzo tot findet. Die auf ihn gelenkte Aufmerksamkeit wurde 1842 noch erhöht durch die Darstellung einer Scene aus Shakespeare's „Cymbeline". Im Jahre 1843 gewann Watts mit seinem Caractacus, im Triumph durch die Straßen Roms geführt, einen der zur Ausschmückung der Parlamentshäuser ausgeschriebenen Hauptpreise. Sehr bald sehen wir den jungen Künstler in Italien, und dort hauptsächlich im Hause von Lord Holland, der in Florenz englischer Gesandter war, und seit dieser Zeit blieb er ein treuer Freund von dessen Familie. Das Atelier des Künstlers grenzt an den Schlosspark von Holland-House und heißt sehr bezeichnend „little Holland-House". Nicht nur das Schloss, in welchem sich eine ganze Reihe von Watts' Schöpfungen ansammelten, steht auf klassischem Boden, sondern auch außer Watts haben sich viele Künstler in dessen unmittelbarer Umgebung angesiedelt, so Burne Jones, Thornycroft und der verstorbene Lord Leighton. Aus der italienischen Epoche finden wir in der Ausstellung das Porträt der sehr einflussreichen und berühmten Lady Holland. Das hier angeführte Bild vermachte sie dem Prinzen von Wales, der es leihweise der Gallery überließ. Aus späterer Zeit stammt gleichfalls ein Porträt eines Familienmitgliedes aus Holland-House, das von Miss Mary Fox, der späteren Fürstin Liechtenstein. Nach der italienischen Reise trug der Künstler einen neuen Hauptpreis davon: König Alfred, die Sachsen zur Verhinderung der Landung der Dänen aufrufend. Hieran reihten sich 1848 Paolo und Francesca, die Fata Morgana verfolgend, 1850 der gute Samariter, 1853 das zur Ausschmückung in den Parlamentshäusern gemalte Freskobild St. Georg, und von diesem Zeitpunkt ab mehren sich die Porträts. Im Jahre 1868 wurde Watts zum Mitgliede der Akademie gewählt. — Die diesjährige Ausstellung umfasst etwa 155 Werke, die in Bezug auf ihre zeitliche Entstehung uns lehren, dass der Meister bunt durcheinander in allen Perioden Allegorieen, poetische Sujets, Märchen, Porträts, Landschaften, ja selbst Genre-

bilder gemalt hat. Allerdings ist letztere Gattung der Natur des Künstlers angepasst, d. h. es sind mehr oder minder allegorische Genrebilder, so z. B. „Die Kutte macht noch keinen Mönch“, oder „Wenn Armut zur Thüre hereintritt, fliegt die Liebe zum Fenster hinaus“.

Verhältnismäßig leicht wird es, das gesamte Schaffen eines bedeutenden Künstlers zu übersehen, wenn man seine meisten Werke in einer Sonderausstellung vor sich sieht. Bei der vorliegenden Beurteilung gewährt ferner der Umstand ein wichtiges Hilfsmaterial, dass durch die generöse Schenkung von Watts sich einige Dutzend der besten Porträts von seiner Hand in der National-Portrait-Gallery zum vergleichenden Studium seines Könnens heranziehen lassen.

Wenn jeder Mensch im gewöhnlichen Leben schon der vielseitigsten Kritik unterliegt, so gilt dies noch in erhöhtem Maße von dem Künstler. Ich habe mir mein Urteil über Watts aus dem zusammengesetzt, was ich über ihn gelesen und gehört, was er mir persönlich mitgeteilt und was ich von seinen Werken gesehen habe. Die gesamte Presse und Kritik seines Vaterlandes kommt zu der ausnahmsweise seltenen und einmütigen Ansicht, dass trotz Fehlern und Irrtümern Watts unter den lebenden englischen Meistern als der Erste genannt werden muss. Um positiv Farbe zu bekennen und um kurz zu sein: ich schließe mich diesem Urteil an.

Selbstverständlich hat es mich ungemein interessirt, aus Watts' Munde seine offene Selbstkritik zu hören. Nur da, wo mir berechtigte Einwendungen am Platz erschienen, resp. Erläuterungen notwendig werden, unterbreche ich seine Äußerungen. Er sagte: „Ich habe nie einen Lehrer oder eine Stunde gehabt. Niemals in meinem Leben (selbst in Italien), fertigte ich irgend eine Kopie an. Ich besitze Religion, vor allem aber Humanität, und kenne kein Dogma. In meiner langen Künstlerlaufbahn trat niemals eine Entwicklung oder Änderung ein; ich male heut, wie ich immer gemalt habe, und arbeite z. B. seit 30 Jahren an demselben Bilde.“ Im Gegensatz zur allgemeineren englischen Kunstkritik, die von der Entwicklung des Meisters, seinen verschiedenen Übergängen und Phasen spricht, muss ich offen bekennen, dass die Selbstkritik Recht behält. Hinsichtlich der Sujets wurde bereits bemerkt, wie dieselben in ihrer Vielseitigkeit in allen seinen Lebensabschnitten in bunter Reihe eine Kette bilden, ohne dass der Meister sich an einen bestimmten Stoff gebunden fühlte. Er fuhr fort: „Ich kenne nur Symbolik, alles ist symbolisch, vornehmlich aber jede Kunst, ja die Sprache selbst.“ Auch hierin, d. h. weder in der symbolischen Ausdrucksweise noch im Stil und in der Farbe hat sich Watts geändert. Er hat in allen seinen sogenannten Epochen gute, weniger gute und kraus durcheinander vorzügliche Werke geschaffen. Von Anfang bis zu Ende ist vielfach in seinen Bildern der Schlüssel zu der dargestellten Fabel schwer zu finden. In der Vorrede zum Katalog entschuldigt der Altmeister sich hinsichtlich dieses Übelstandes damit, dass der Hauptzweck seiner idealisirenden Kunst der sei, zu lehren, zu erziehen, Moral zu predigen, und dies nur symbolisch geschehen könne, denn Leben und Tod seien schon an und für sich Mysterien. In seinen Gemälden „Zeit und Vergessen“, „Liebe und Tod“, „der Tod“ ist die Abweichung von der üblichen Auffassung besonders bemerkenswert. „Die Zeit“ ist stets als ein kräftiger, blühender junger Mann dargestellt, d. h. also eigentlich als die Negation der Zeit, als die „praesentia stans“ und nicht etwa „fluens“, die sich weder in der Zukunft erneuert noch in die Vergangenheit abfließt. Der Tod ist in der Regel in den vorgeführten Werken eine weibliche Gestalt, die uns Zuflucht und Trost in ihrem Reich gewährt. Mit unparteiischer Begrüßung empfängt sie alle gleichmäßig, den Krieger, der sein Schwert, den König, der seine Krone, und den Lahmen, der ihr seine Krücken zu Füßen legt. Eine arme Frau mit einem kleinen Kinde stützt sich auf das Knie der Hauptfigur. Dieses Symbol des Todes spricht denn doch tiefer zu uns, als alle grimmigen Skelettfiguren, die uns allein von der äußeren menschlichen Hülle erzählen. Hier findet sich wenigstens eine Art von Ausblick in das Jenseits, wenn gleich seine Thore auf dem vorliegenden Bilde durch die im Hintergrund auftauchenden Kolossalfiguren des Schweigens und des Mysteriums bewacht werden. Entgegengesetzt der häufig wiederkehrenden Auffassung, dass gerade der Tod mitunter die verschont, die ihm folgen wollen, ist hier niemand ausgenommen. Von sonstigen symbolischen Bildern mögen noch „Hoffnung“, „Orpheus und Eurydice“, „der Glaube“, „Eva“, „der Friede“, „Barmherzigkeit“, „der reiche Jüngling“, „Triumphirende Liebe“, „Sic transit“, „Leben und Liebe“, „Sympathie“ und „das Chaos“ genannt werden.

Die letzten Worte des Meisters bestanden in dem Ausruf: „Ich suche nur schön zu malen. Ich arbeite jetzt hauptsächlich für den Ruhm und die Ehre Englands, denn alles, was Sie hier sehen, vermache ich der Nation! Ich beanspruche in meinen idealen Bestrebungen als Maler ebensogut die Einbildungskraft des Publikums, wie dies auf anderem Gebiet der Dichter und Musiker verlangt.“ Auf meinen Hinweis, dass zwei Werke „Mammon“, eine mit Goldgewändern überladene Figur, und der Leichnam eines jungen Mädchens, das sich in der Themse ertränkt hat, nicht gerade schön seien, erfolgte eine mir zustimmende Erklärung. In Betreff der Anwendung der Farbe lässt sich Folgendes behaupten. In der Regel sind die Gemälde des Künstlers harmonisch und einheitlich gestimmt, aber untereinander an Wert sehr verschieden. Trotz der Ansicht des Meisters, dass er niemals etwas gelernt habe, behaupte ich, dass er seine gelegentliche Farbenglut den Italienern zu verdanken hat. Nach seinem Aufenthalt in Italien wechselt dann thatsächlich.

in allen seinen Perioden bis auf den heutigen Tag, Farbenpracht mit anderen Bildern, die den Eindruck verblasster Aquarelle hinterlassen. Aber selbst solche Werke leiden in der Wiedergabe in Schwarz und Weiß weniger als man glauben möchte, da trotzdem Licht und Schatten markant behandelt sind. Watts ist auch Bildhauer, indessen weder in dieser Kunst noch in der Malerei will er Modelle haben. Er sagt: „Ich habe soviel studirt, dass ich aus der Erinnerung schaffen kann. Mich stört jetzt meist das Modell.“ Schüler, zur Hilfe oder im Ateliersinne gedacht, besitzt der Veteran nicht, dafür ist er wohl einer der frühesten Aufsteher in Londen, denn schon um vier Uhr morgens ist er bei der Arbeit. Alles, was er an Gemälden hinterlässt, erhält der Staat, und zwar die Porträt-Galerie und die neue bald zu eröffnende moderne Sammlung, zu der Mr. Tate den Grundstock an Gemälden geschenkt hat. Im Handel findet man daher niemals ein Bild des Künstlers; vor langen Jahren tauchte gelegentlich ein solches in einer Auktion auf.

Von bedeutenden Porträts und Landschaften sollen noch nachstehende erwähnt werden: ein Selbstporträt des Meisters, Lord Leighton, Joachim Burne Jones, Lord Tennyson, Carlyle, Motley, Millais, Gladstone, Professor Max Müller, der Herzog von Argyll, W. Morris, Walter Crane, Martineau, Salisbury, Lord Dufferin, Rosetti, Hallé, Lord Lytton und andere. Unter den Landschaften sind hervorzuheben: Carrara, Neapel, Korsika und der Berg Ararat. Der Veteran der kühl nüchternen Engländer ist der Idealist Watts; der Altmeister der grübelnden Deutschen der Realist Menzel.

v. SCHLEINITZ.

BÜCHERSCHAU.

Vademecum für Künstler und Kunstfreunde. Ein systematisch nach Stoffen geordnetes Verzeichnis der bedeutendsten Malerwerke aller Zeiten. Von Dr. *F. Sauerhering.* Erster Teil: Geschichtsbilder. Stuttgart, P. Neff. 1896. VIII und 82 S. 8°.

* Ein originelles und praktisch durchgeführtes kleines Buch, das ebenso für den Kunstfreund und Sammler wie für den schaffenden Künstler und auch für den Kunsthändler sich nützlich erweisen wird. Das „Vademecum“ will dem Suchenden über die von der Malerei behandelten Gegenstände eine bequeme Übersicht geben. Der vorliegende erste Teil behandelt die Geschichtsbilder, nach persönlichen und sachlichen Gesichtspunkten alphabetisch geordnet. Als Abteilungen werden zunächst das Altertum, das Mittelalter (bis 1500 n. Chr.) und die Neuzeit unterschieden und die letztere dann wieder in vier Epochen eingeteilt. Innerhalb dieser Abschnitte findet der Leser die Darstellungen nach dem Buchstaben geordnet, und zwar sowohl die persönlichen (Karl d. Gr., Ludwig XIV., Mozart, Wilhelm I.) als auch die sachlichen (Reformation, Pyramiden, Wagram), so dass jeder sich schnell darüber orientiren kann, wer die betreffenden Gegenstände gemalt hat, wo die Gemälde sich befinden, wann sie zuerst ausgestellt waren, auch von wem sie gestochen oder photographisch reproduzirt sind. — Die folgenden Bändchen des „Vademecum“ sollen in gleicher Weise das Porträt, die religiöse Malerei, das Genrebild, Landschaft, Tierstück u. s. w. behandeln. Wenn ein so umfassendes und weitverzweigtes Werk auch nicht gleich beim ersten Anlauf im Detail vollendet erscheinen kann, so ist doch die Anlage als eine sehr glückliche zu bezeichnen. Wir sind überzeugt, dass der handlich und hübsch ausgestattete Führer sich in allen kunstverwandten Kreisen rasch einbürgern wird.

NEKROLOGE.

Am 17. Januar ist in Dresden der Professor *Hugo Bürkner* gestorben. Sein Name wird für alle Zeiten mit der Geschichte des Holzschnittes verbunden sein, da er zu den Wiederbelebern dieses volkstümlichsten aller Kunstzweige in unserem Jahrhundert gehört und als Lehrer in seinem langen Leben eine große Anzahl von Schülern herangebildet hat. Aber auch auf dem Gebiete des Kupferstiches und der Radirung hat er sich bleibende Verdienste erworben, wie er überhaupt an dem Aufschwunge unseres gesamten Illustrationswesens beteiligt war. Bürkner wurde zu Dessau am 24. August 1818 geboren. Zwar besuchte er kurze Zeit das Gymnasium seiner Vaterstadt; doch scheinen die Verhältnisse seiner Eltern nicht gerade glänzende gewesen zu sein, da wir erfahren, dass er bei dem herzoglichen Stallmeister Unterricht im Reiten nahm, in der Absicht, später als Bereiter sein Fortkommen zu suchen. Ein zufälliger Besuch in Halle machte ihn jedoch mit *Bendemann's* „Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem“ bekannt und zeitigte in ihm den Entschluss, sich der Kunst zu widmen. Er wandte sich zu diesem Zweck an den Hofmaler *Beck* in Dessau und musste nun unter dessen Leitung fleißig nach großen Konturwerken zeichnen. Beck war es auch, der ihn auf den Holzschnitt aufmerksam machte und ihn bestimmte, Blätter von Beham, Schäuffelein und Dürer nachzuschneiden. Diese Versuche fielen so glücklich aus, dass sich *Schadow* in Düsseldorf für den jungen Künstler zu interessiren anfing und ihm gestattete, die überfüllte Düsseldorfer Akademie als Hospitant zu besuchen. Aber obwohl er hier Gelegenheit fand, sich unter der Leitung *Karl Sohn's* der Malerei zu widmen, und obwohl er Begabung für diesen Kunstzweig verriet, so zog er es doch vor, sich vor allem, wenn auch ohne eigentlichen Unterricht zu genießen, in der Ausübung des Holzschnittes weiter zu bilden. *Julius Hübner* und *Adalbert Schröter* waren die ersten Künstler, die ihm Zeichnungen für den Holzschnitt lieferten. Bald darauf erhielt er den Auftrag, für die bekannte „Geschichte der neuen deutschen Kunst“ von dem Grafen *Raczynski* eine Anzahl Illustrationen anzufertigen. Auf diese Weise wurde sein Name unter den Künstlern und Verlegern bekannt und seine Zukunft sichergestellt. Als *Bendemann* und *Hübner* sich zur Illustration des „Nibelungenliedes“ vereinigten, übertrugen sie Bürkner die Vervielfältigung ihrer Zeichnungen durch den Holzschnitt. Ihnen verdankt er es auch, dass er als Lehrer der Holzschneidekunst an die Dresdener Akademie berufen wurde. Bevor er indessen diesem Rufe Folge leistete, siedelte er für kurze Zeit nach Berlin über, um sich dort unter *Unzelmann's* Leitung die Handhabung des in England aufgekommenen Stichels anzueignen. Als er dann im Jahre 1846 nach Dresden seinen Wohnsitz verlegte und mit Unterstützung der sächsischen Staatsregierung eine xylographische Anstalt errichtete, hatte er das Glück, durch das aufstrebende Talent *Ludwig Richter's*, dessen Bestrebungen für die Wiederbelebung des Holzschnittes durch ihn die beste Unterstützung fanden, in ungewöhnlicher Weise gefördert zu werden. Aus seiner Werkstatt und zum Teil von seiner eigenen Hand gefertigt

gingen die meisten Illustrationen zu Richter's Volks- und Familienbüchern hervor, und ebenso hat er sich später des *Schnorr*'schen Bibelwerks und der Arbeiten *Oskar Pletzsch's* auf das treulichste angenommen. Besonderes Verständnis verriet er für die genialen Kompositionen *Alfred Rethels*, dessen „Totentanz", „Hannibalzug" und „Tod als Erwürger" er mit markigem Schnitt wiederzugeben verstand. Zahllos sind die kleineren Holzschnitte, die er in seinem Atelier für Schul- und Kinderbücher herstellen ließ, und für die er gelegentlich selbständig erfundene Zeichnungen verwandte. Nebenbei betrieb er die Kunst des Radirens eifrig. Zunächst radirte er die Wandbilder *E. Bendemann's* im kgl. Schloss zu Dresden, dann machte er sich an das von *Hübner* herausgegebene „Bilderbrevier" der Dresdener Galerie und beteiligte sich an dem neuen Dresdener Galeriewerk, für das er z. B. die „Ueberfahrt am Schreckenstein" von *Ludwig Richter*, den „Abschied von der Sennerin" von *Defregger*, „Die Tanzpause" von *Vautier* und „Die betende Pilgerin" von *G. A. Kuntz* bearbeitete. Zu seinen letzten, wenigstens in der Zeichnung wohlgelungenen, Arbeiten gehörte die Reproduktion des kleinen Flügelaltars von *Jan van Eyck*, sowie das „Frühstück" von *Metsu*. Für seine Leistungen hat es Bürkner nicht an äußeren Ehrenbezeugungen gefehlt. Er war Ritter des sächsischen Albrechtsordens erster Klasse und trug die ihm von Sr. Maj. dem Kaiser Franz Joseph von Oesterreich verliehene Eiserne Krone dritter Klasse. Sein Einfluss auf das Dresdener Kunstleben war lange Zeit von großer Bedeutung, da er fast ein Vierteljahrhundert lang Mitglied des Direktoriums des sächsischen Kunstvereins war und auch im Komitee der Tiedge-Stiftung Sitz und Stimme hatte. Dass aber sein Name auch außerhalb Dresdens geachtet war, beweist seine im Jahre 1874 erfolgte Ernennung zum Ehrenmitgliede der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Die Zeitschrift Graphische Künste in Wien widmete ihm ein eigenes Heft, und als er seinen siebzigjährigen Geburtstag feierte, beging die Dresdener Kunstgenossenschaft diesen Tag festlich. Nach dem Tode *Grässe's* übernahm er die Aufsicht über die Sr. Kgl. Hoheit dem Prinzen Georg gehörige Kupferstichsammlung weiland Sr. Maj. des Königs Friedrich August II, die er bis an sein Ende fortführte. (Vgl. Dresdener Rundschau 1894, Nr. 12 und 7. Beilage zum Dresdener Anzeiger vom 19. Januar 1887.) *H. A. LIER.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* * *Die wertvolle Gemäldesammlung des verstorbenen Sir Richard Wallace* ist von seiner kürzlich ebenfalls verstorbenen Witwe testamentarisch der englischen Nation vermacht worden. Der Wert der Sammlung wird auf 1000000 Pfd. geschätzt. Die hervorragendsten Stücke sind mehrere Hauptbilder von Watteau, Werke von Reynolds, Gainsborough und Turner und etwa fünfzehn Bilder von Meissonier.

* * *Die zur Vorbereitung der kunstgewerblichen Abteilung Deutschlands auf der Pariser Weltausstellung* gebildete Kommission trat am 20. Februar in Berlin auf Einladung des Reichskommissars, Geh. Reg.-Rat Dr. Richter zusammen. Es waren erschienen: aus Berlin die Herren Professor Ewald, erster Lehrer an der städtischen Webeschule Flemmig, Dr. Heinecke, Direktor der königlichen Porzellanmanufaktur, Baurat Ad. Heyden, Architekt Hoffacker, Geheimer Hofbaurat Ihne, Direktor Dr. Jessen, Geheimer Regierungsrat Professor von Kaufmann, Professor Kips, Baurat Kyllmann, Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Jul. Lessing, Geheimer Regierungsrat Dr. Lippmann, Direktor des königlichen Kupferstichkabinetts, Wirklicher Geheimer Ober-Regierungsrat Lüders, Hofgraveur Otto, Regierungsbaumeister Radke, Wirklicher Geheimer Ober-Regierungsrat Dr. Schoene, Generaldirektor der königlichen Museen; ferner aus Braunschweig: Professor Uhde; aus Breslau: Maler Rumsch; aus Köln: Direktor Dr. von Falke; aus Dresden: Hofrat Professor Graff, Direktor des Kunstgewerbemuseums, und Geheimer Baurat Wallot; aus Frankfurt a. M.: Professor Luthmer, Direktor der Kunstgewerbeschule; aus Hamburg: Dr. Brinckmann, Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe; aus Hanau: Professor Wiese, Direktor der Zeichenakademie; aus Hannover: Geheimer Regierungsrat Professor Köhler; aus Karlsruhe: Ministerialrat Braun, Direktor der Landesgewerbehalle, und Professor Sales Meyer; aus Leipzig: Dr. Graul, Direktor des Grassi-Museums, und Baurat Rossbach; aus Magdeburg: Stadtrat Duvigneau; aus München: Professor von Lange, Direktor der Kunstgewerbeschule, und Professor Friedr. von Miller; aus Nürnberg: Professor von Kramer, Direktor des bayerischen Gewerbemuseums; aus Pforzheim: Waag, Direktor der Kunstgewerbeschule; aus Plauen: Hofrat Professor Hofmann, Direktor der Industrieschule; aus Straßburg: Professor Dr. Schricker; aus Stuttgart: Fabrikant Paul Stotz; ferner Hüttenbesitzer Vopelius, Mitglied des Abgeordnetenhauses. Eine Reihe anderer namhafter Vertreter des Kunstgewerbes, die ihre Mitarbeiterschaft zugesichert, wie Präsident von Gaupp, Stuttgart, Professor Gabriel Seidl, München, Professor Götz, Karlsruhe, war am persönlichen Erscheinen verhindert. Nachdem der Reichskommissar das französische Ausstellungsprogramm skizzirt hatte, entwickelte er die Aufgaben und Ziele, die für die kunstgewerbliche Abteilung Deutschlands aus den besonderen Verhältnissen erwüchsen, wie sie die Größe des internationalen Wettkampfes, die Beschränktheit des Ausstellungsraumes und die besonders hohe Entwickelung des französischen Kunstgewerbes mit sich führten. Insbesondere würde die Notwendigkeit einer sorgfältigen Sichtung der Ausstellungsgegenstände, sowie das einheitliche und geschlossene Auftreten des gesamten deutschen Kunstgewerbes ohne Unterscheidung nach regionalen Gesichtspunkten betont. Diese Gedanken fanden volle und uneingeschränkte Zustimmung in der Versammlung. Für das weitere praktische Vorgehen wurde die Einsetzung eines Arbeitsausschusses von zwölf Mitgliedern beschlossen, der sich je nach den in Betracht kommenden örtlichen oder sachlichen Einzelaufgaben, die seiner Bearbeitung unterliegen werden, zu ergänzen und seine Sitzungen je nach den vorliegenden Aufgaben an den Centren des deutschen Kunstgewerbes abzuhalten haben wird. Im weiteren Verlaufe der lebhaften Erörterung wurde die Methode der Gewinnung hervorragender Arbeiten auf den mannigfachen Gebieten des kunstgewerblichen Schaffens: so für die Keramik und die Glasindustrie, für die Gold- und Silberschmiedekunst, für die Bronzeindustrie, die Kunsteisenwaren, Möbelindustrie etc. erörtert.

Ausstellung des Wiener Aquarellisten-Klubs. Eine gutbeschickte Ausstellung, reicher als die vorjährige, besonders in der Landschaft, wozu die Einheimischen manch frisches Stück beigesteuert haben. Auch gereicht ihr zum Vorteil, dass aus Berlin, Karlsruhe und Düsseldorf (*Hammacher*, *Schönleber*, *Kröner*) tüchtige Namen sich beteiligten. Dass die „auf Bestellung" gearbeiteten Porträts auch diesmal nicht fehlen, bedarf keiner Erwähnung. Auffällig ist der verfehlte Versuch von *L. Ferdinand Graf*, durch simple Konturen und leichte Tönung einfache Wirkungen zu erzielen. Er hat den guten Eindruck seiner als Studien wenigstens beachtenswerten Bilder auf der letzten Jahresausstellung bedenklich getrübt

und einen hohen Grad von Langweiligkeit erreicht. Umkehren — so lange es noch Zeit ist! — *Heinrich Lefler's* Originale zu den von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst herausgegebenen Illustrationen zu Andersen's Märchen („Prinzessin und Schweinehirt") ragen zeichnerisch hervor. Dass das Kolorit ein klein wenig süßlich ist, mag nicht unerwähnt sein, doch kann das auch mit Bewusstsein hier geschehen und als ein dem Inhalt des Thema's entsprechendes Moment aufgefasst werden. Lefler ist mit der Fähigkeit begabt, in den feinen Sinn solcher Märchen einzudringen und das herauszuholen, was den merkwürdigen Zauber Andersen's bildet: die unvergleichliche Mischung von Kindergemüt und Spottlust, von naiver Beobachtung und Weltkenntnis. „Superbe, charmant" sagten „die Hofdamen, denn sie plauderten alle französisch, eine immer ärger als die anderen". Was in diesen Stellen oder in solchen wie: „Guten Tag, Kaiser!" (sagte der als Schweinehirt verkleidete Prinz) liegt, das ist mit ungewöhnlicher Treffsicherheit aus der Sprache in die Linienkunst übertragen. — Die frischesten Stücke in Gouache und Aquarell von Land und Stadt, Haus, Hof und Hinterthür, Markt und Straße und wie die „Motive" alle heißen, steuerten *Ludwig Hans Fischer*, *Carl Pippich*, *Hans Wilt* (Syrakus), *Jettel*, *Charlemont*, *Geller*, *Ameseder*, *Zetsche*, *Ehrmanns* und andere bei. — Aus Privatbesitz geliehen, ist ein Prärafaelit in die bunte Schar „moderner Landschafter" hineingeraten, die „Scene aus dem altfranzösischen Roman de la Rose" von *Sir Edward Burne-Jones. R-A.* „Der Pilger, der auszog, die Liebe zu suchen, gelangt in den von einer Mauer umgebenen „Garten des Lebens" und erblickt paarweise tanzend: Freundlichkeit und Heiterkeit, Schönheit und Liebe, Reichtum und Freigebigkeit, Aufrichtigkeit und Höflichkeit. Die Liebe ist als beflügelter Gott dargestellt und nach der Überlieferung keltischer Sagen von Vögeln umschwärmt, die dieser Gottheit heilig waren." Soweit der Katalog. — Wem das Bild nicht mehr sagt, der hätte freilich nicht viel davon. „Die Jünger Rossetti's und Burne-Jones sind im Wesentlichen Botticellisten." Diesen Satz fand ich unlängst in einer Kritik, deren Autor mir augenblicklich aus der Erinnerung gekommen ist. Der Ausdruck „im wesentlichen" hat seine Bedenken. Man kann ihn vielleicht eher umgekehrt durch „im Unwesentlichen", bloß Äußerlichen, Scheinbaren ersetzen. Denn ein Botticelli redivivus ist Burne-Jones nur in sehr bedingter Weise. Das hier ausgestellte Bild, in seinem eigentümlich langgestreckten Format und reichverzierten Rahmen, mag wohl dem Empfinden der Mehrzahl schwer zugänglich sein. Für Künstler, mehr noch für Historiker und „Liebhaber", wird eine intimere Betrachtung lohnen. Gewiss erinnert manches darin an den „Frühling" des großen Quattrocentisten: die stilistische Anordnung und Einteilung in abgesonderte Gruppen und die Liniensprache, deren bewegter Rhythmus eher von musikalischen als rein malerischen Empfindungen auszugehen scheint. Das Ganze durchzieht ein Hauch vom geheimnisvollen Gesetz des Taktes, der im All fühlbar ist. Als letztes, am stärksten in die Augen springendes Merkmal, das seltsame Wehen und Fließen der Gewänder. Doch bis hierhin und nicht weiter geht die Ähnlichkeit, durch deren äußere Berührungspunkte der verschiedene Wesenskern nun klar zu Tage tritt. — Botticelli's Draperieen sind von dem hoffnungsvollen Frühlingssturm durchweht, der den gewaltigen Hochsommer der Renaissance zeitigte; Burne-Jones' Gewänder nur noch getragen vom letzten Scheidegruss des klagenden Herbstwindes. Zwischen beiden liegt ein weiter Weg, eine ganze Epoche, Geburt, Reife — Tod. Botticelli's bewegte Figuren atmen erquickenden Lebensodem, zu dem sie freudig erwacht sind; Burne-Jones' überschlanke Gestalten wandeln nur noch wie im Traume daher. Spätgeborene einer überfeinerten Zeit, losgelöst von der Gegenwart, mit der sie im innersten Widerspruch stehen, scheinen sie wie längst Gestorbene und verdichten sich nur noch zu Wesen der Erinnerung, getragen von tiefer, wortloser Sehnsucht. Man ist versucht, einen Ausdruck auf sie zu beziehen, mit dem die Spiritualisten unsere Sprache bereichert haben: Dematerialisation. — Botticelli ist der Weckruf, die springende Knospe, Glaube, Entfaltung, — Epik; Burne-Jones der Blick in die Vergangenheit, letzte spätreife Frucht, Wehmut, — äußerste Lyrik. Des Italieners Naivetät der Formengebung, welche selbst im Fehlerhaften das Zukünftige verspricht, die Intuition, die gar nicht anders kann — hier wird sie zum raffinirten Wissen. Alles ist gewollt, gekonnt, jahrelang überlegt — Reflexion. Damit ist nicht gesagt, dass diese ganz ohne Gefühl ist, aber sie beruht auf einer Empfindung des Gehirns mehr als auf Blut und Temperament. Burne-Jones wie Botticelli richtet ein Gebet an die Schönheit — und findet eigene Worte dafür; doch wo Botticelli's Andacht innige Zuversicht und gläubiges Frohlocken ist, tönt sie bei Burne-Jones in stiller, feierlicher Traurigkeit aus, in jene Goethe'sche „Wonne der Wehmut", die sich selbst genießt. Hinsichtlich der Kraft und Reinheit der Farbe kann sich der Brite mit dem Italiener nicht messen. Bei dem Ahnen klare Tiefe, feingestimmte, aber volle Streichmusik der Geigen und Violen; bei dem Epigonen gedämpfte, müde Harmonieen, wie vom Zephyr berührte, ferne Äolsharfen. Die differenzirten Nerven können die Vollkraft nicht mehr ertragen und vermeiden ängstlich die leuchtende Klarheit. — Wer von solchen Gesichtspunkten ausgehend sich in dieses Bild zu vertiefen vermag, der wird am ehesten Aussicht haben, Burne-Jones' Individualität annähernd gerecht zu werden und seine Kunst weder — wie einige seiner glühendsten englischen Verehrer — über ihre Bedeutung werten, noch teilnahmlos an ihr vorübergehen können. Unter den Italienern sind die tüchtigen, technisch auf bedeutender Höhe bleibenden Aquarelle *Gustav Simoni's* genugsam bekannt und beliebt. Mit Ansichten aus Pompeji und Siena zeigt sich ein frisches Talent: *Luigi Bassani* in Rom. Ein geschickter Pastellist ist *Arturo Rietti* in Triest, doch bewegt sich seine Darstellungsweise in technischer Hinsicht nicht immer in denjenigen Grenzen, bis zu welchen auch das größere Publikum allenfalls noch ungeschulten Blickes mit Verständnis zu folgen vermöchte. Künstler sollten nicht vergessen, dass sie sich auf einer falschen Bahn befinden, wenn sie meinen, Studien vor die Öffentlichkeit bringen zu dürfen, die nur das geübte Auge der Fachgenossen zu erkennen vermag; mögen sie, wie diese virtuosen „Abendstudien", technisch noch so interessant sein, den Uneingeweihten überzeugen sie nicht genug und vermögen darum auch das Publikum nicht zu bilden, weil eine zu weite Kluft es von den Vorbedingungen zum Verständnis des Handwerks in der Kunst trennt. Wertvoller sind in dieser Hinsicht einige von Rietti's Porträtstudien, zumal in koloristischer Beziehung. Ein anderer Pastellist, *Josef Casciaro* in Neapel, der sich der Landschaft widmet, erzielt breite, sichere Wirkungen mit einfachen Mitteln — allerdings nicht ganz so einfach, wie sie auf den ersten Blick erscheinen. — Die „Marine von Portici" ist vielleicht eins der glücklichsten und lehrreichsten Beispiele dafür, wie man mit diesem Material umgehen soll, um auf einige Entfernung stimmungsvolle Wirkungskraft zu erzielen. Für die Franzosen, Belgier, Skandinavier, Schotten u. s. w. scheint Wien nicht zu existiren. Sie glänzen sämtlich durch Abwesenheit.

WILHELM SCHÖLERMANN.

Düsseldorf. — Plakatausstellung. Wie es scheint, giebt es augenblicklich nichts Aktuelleres in der bildenden Kunst als das Plakat, das dem Erwerb neue Quellen, der Technik neue Ziele eröffnet. Obgleich in ersterer Hinsicht vom Handel oder vielmehr vom öffentlichen Leben überhaupt angeregt, ist es seiner Erscheinung nach dennoch nicht etwa nur die Schöpfung der Willkür oder des bloßen Bedürfnisses, sondern die Blüte vorgeschrittenster Kulturentwicklung. Frankreich, das Land, das für jede neue Kunstrichtung die Losung giebt, weist auch auf diesem Gebiete die ersten und hervorragendsten Vertreter auf. Wir haben heute in Düsseldorf Gelegenheit, eine vollzählige Sammlung von Plakaten zu studiren. Da ist also in erster Linie Paris mit *Toulouse-Lautrec, Chéret, Grasset, Steinlen* u. a. vertreten. Chéret ist der Vater des Plakats, aber Lautrec größer als er. Abgesehen von den Reklamezwecken, denen ihre Arbeiten dienen, sind sie eine laute Sittenchronik der wunderlichen Weltstadt, sind sie die Orchesterbegleitung in Farben zu dem wilden Cancan der Genusssucht, in dem die Bewohnerschaft der Millionenstadt durchs Leben rast. Aber während *Chéret* aus den blendenden Tönen seines weithin leuchtenden Anilin-Blau und flammenden Rot-Gelb mit der grinsenden Maske eines Pierrot zu uns lacht, spricht aus *Lautrec's* Typen und dem verwesenden Schwarz-Braun-Grün seiner Farben die bittere Bekenntnis eines tiefblickenden Pessimisten. Seine Frauen sind Vampyre, seine Männer bärtige, alternde, blutleere Lüstlinge und über ihnen allen erhebt sich, kalt und groß, geradezu monumental das Porträt des Dichters des fünften Standes. — *Grasset* steht an Technik wie auch an Geist den beiden nach. Er ist ruhiger, bürgerlicher. Man möchte ihn den Stevens des Plakats nennen. — Eine ganz eigene Stellung nimmt *Steinlen* ein, der große Zeichner des Gil Blas. Während Chéret und Lautrec in Farben und Linien Schüler des grellen Impressionismus aus der Manet-Schule sind, ist Steinlen der derbe Naturalist und erreicht in manchen seiner Figuren Israels', ja Millet's Größe; die obengenannten Plakatkünstler pflegen mehr oder weniger einen immer wiederkehrenden Typus, Steinlen ist in jedem Blatt neu, studirt jeden Typus apart nach der Natur und ist von einer Tiefe der Beobachtung und Natürlichkeit der Pose, die alles Zeitgenössische hinter sich lässt. Den heute überwundenen Naturalismus kann man an ihm revidiren und formuliren, er feiert in ihm seinen letzten und vielleicht größten Triumph. — Von anderer Art ist das Plakat Englands: *Aubrey-Beardsley's* und *Bradley's* Arbeiten, hauptsächlich zu Buchdeckelzierungen und Buchreklamen dienend, sind durch japanischen Einfluss erzeugt und, weniger sittenschildernd als das Plakat der Franzosen, mehr Personifikationen des subtilen poetischen Empfindens ihres Volkes. — Belgiens *Meunier* ist Schüler des kräftigen Kolorismus und Naturalismus, der in der Kunst seines Landes von alters her Tradition ist. — Deutschland — leider muss man es gestehen — macht einen geradezu kläglichen Eindruck. Gottseidank steht es in Deutschland nicht mit jeder Kunst so wie mit der des Plakats; das Plakat ist eben, wie ich oben angeführt, die Blüte sehr vorgeschrittener Kulturentwicklung in der Kunst, und somit hat es mit ihm in Deutschland noch eine gute Weile dahin. Nach der Dichtung zu urteilen, müsste das deutsche Plakat in Wien geboren werden. Die jüngste Wiener Dichtung, die des Hugo v. Hoffmansthal, Leopold Andrian, Peter Altenberg ist ihrem Geiste nach weit mehr mit Paris und dem Plakat verwandt als die Kunst der Preußen Liebermann und Hauptmann. Deutschlands einziger Plakatkünstler, der sich den Ausländern etwa zur Seite stellen lässt, ist *Th. Th. Heine.* Er ist Hokusai's Schüler und somit Verwandter des englischen Plakats, der Beardley und Bradley. *Unger* und *Fischer* reihen sich ihm an. Wenn man bedenkt, dass ihre Arbeiten die sind, die von Hunderten die Konkurrenz gewonnen, so fühlt man erst voll die Schwäche des deutschen Plakats, hier, wo sie neben den ersten des Auslandes hängen.

RUDOLF KLEIN.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *Die von dem deutschen Kunst-Verein in Berlin* für das Jahr 1896 an die Mitglieder zur Verteilung gelangte Vereinsgabe „*Die musizirenden Engel*“, Kupferstich von *Alb. Krüger* nach dem van Eyck'schen Gemälde des Genter Altarwerks, hat in allen Kreisen großen Beifall gefunden und dem Verein viele neue Freunde und Mitglieder zugeführt. Zahlreiche Anerkennungen, darunter auch eine vom Großherzoge von Sachsen-Weimar über die künstlerische Ausführung des Blattes, gingen dem Verein zu. Dieses Blatt wird auf Wunsch allen Neueintretenden auch nachträglich gewährt, die sich zur Zahlung des Beitrags für das verflossene Jahr mit 20 M. verpflichten. Im Dezember 1897 gelangt das Gegenstück „Die singenden Engel“ zur Ausgabe.

VERMISCHTES.

*** *Ueber die Bronzestatue des jugendlichen Knaben im Berliner Museum*, deren Ergänzung die neue von Kaiser Wilhelm II. gestellte Preisaufgabe für Bildhauer fordert, entnehmen wir einem Artikel der „Post“ die folgenden näheren Angaben und beherzigenswerten Winke: „Die Statue, die 1884 mit der Sammlung Saburoff in den Besitz der kgl. Museen gelangte, ist eine der wenigen großen Bronzen, die uns aus dem Altertum erhalten sind, als solche in der Berliner Sammlung ein Gegenstück zu der berühmten Figur des betenden Knaben, der zur Seite sie auch im West-Saal der Skulpturenabteilung ihren Platz hat. Die Nebeneinanderstellung der beiden Werke ist äußerst lehrreich. Sie zeigt deutlich, wie verschieden die griechischen Künstler zu verschiedenen Zeiten die Aufgabe, den menschlichen Körper zu bilden, aufgefasst und durchgeführt haben. Die Saburoff'sche Figur in ihrer einfachen Naturwahrheit verhält sich zu dem weniger schlichten, durch reicheres Formenspiel wirkenden und schon anspruchsvolleren Bilde des betenden Knaben etwa wie eine italienische Arbeit des fünfzehnten zu einer des sechzehnten Jahrhunderts, — so spricht die Beschreibung in dem Kataloge der antiken Skulpturen das Verhältnis in treffendem Vergleiche aus. Für die Ergänzung der Saburoff'schen Statue weist dieser Vergleich sehr bestimmt den Weg. Er sagt, dass nicht an Werken der Zeit und Kunstart des betenden Knaben, d. h. nicht an Werken der hellenistischen Zeit und der dieser unmittelbar voraufgehenden Epoche der griechischen Kunst der Maßstab für die Herstellung des Verlorenen zu finden ist, sondern dass die Vorbilder auf einer früheren Stufe der Entwickelung zu suchen sind. Was den meisten am geläufigsten ist von antiker Kunst, und was die meisten, altem Herkommen gemäß, am lebhaftesten bewundern, die Antike der Art des Apoll von Belvedere, fällt für den vorliegenden Fall vollkommen weg. Die Saburoff'sche Bronze ist ein Werk aus älterer Zeit, ein Werk, das den Parthenonskulpturen noch nahe steht. Ihre Entstehung wird in das Ende des fünften Jahrhunderts vor Chr. gesetzt. Die Aufgabe ist, den fehlenden Kopf der im übrigen vorzüglich erhaltenen Figur zu ergänzen. Die Bildhauer, die sich an sie heranwagen, werden angewiesen, sich in die Werke derjenigen

Epoche hineinzuleben, die uns die griechische Kunst in ihrer schönsten und reinsten Entwickelung zeigt. Originale und Abgüsse nach Originalen, die die Kunst kennen lehren, aus der die Saburoff'sche Knabenstatue hervorgegangen ist, sind im Berliner Museum in reicher Fülle vorhanden. An sie, aber auch nur an sie und nicht etwa an die ebenfalls zahlreichen spätgriechischen oder römischen Kopieen von Werken dieser selben früheren Zeit, mögen sich die Bewerber um den Preis wenden, an Werke wie die Statue des Idolino, wie die attischen Grabreliefs des fünften Jahrhunderts, vor allem an den Fries des Parthenon. Diesen auswendig zu lernen, möchte man geradezu als Vorbedingung für die Lösung der Aufgabe bezeichnen. Was die Statue dargestellt hat, ob einen beliebigen Knaben, etwa einen Sieger, oder eine mythologische Figur, kommt für die Ergänzung gar nicht in Betracht und ist auch nicht festzustellen. Ein schöner jugendlicher Körper ist gegeben, und ein jugendlicher Kopf soll dazu gebildet werden. Wegen der Spur einer Locke, die vorn auf der rechten Schulter sichtbar ist, hat man an Apollo denken wollen; aber es ist mehr als fraglich, ob diese Vermutung richtig ist. Sicher aber würde derjenige ganz fehl gehen, der den Kopf aus dem „Apolloideal" herausgestalten wollte, statt ihm einfach menschliche Züge und die rein natürliche Auffassung zu geben, wie sie die griechische Kunst des fünften Jahrhunderts auch für die Göttertypen noch festgehalten hat. Ebenso möchte man wünschen, dass die Hände, die in gefälliger, lässiger Bewegung leicht vorgestreckt sind, in der Ergänzung leer blieben, dass nicht etwa der Versuch gemacht würde, ihnen „sinnvolle" Attribute einzufügen und dadurch der Figur eine bestimmte Deutung aufzudrängen. Mit der Zerstörung der Anonymität würde ein großer Teil ihres Reizes verloren gehen."

VOM KUNSTMARKT.

Frankfurt a. M. — Am Montag, den 8. März gelangt durch die E. A. Fleischmann'sche Hofkunsthandlung in München die Kunstsammlung des verstorbenen Herrn *L. Goeckel* zur Versteigerung. Die Sammlung enthält nur moderne Bilder; es ist vorwiegend das Genrebild vertreten. Unter den Künstlern finden wir Anton Burger, Wilh. v. Diez, Ed. Grützner, W. Leibl, Claus Meyer, Carl Raupp, Matthias Schmid, Anton Seitz, Benjamin Vautier, Ernst Zimmermann u. a. m. Der mit zahlreichen Abbildungen ausgestattete Katalog ist soeben erschienen und wird auf Verlangen von genannter Kunsthandlung zugesandt.

BERICHTIGUNG.

Zu unserem Bedauern haben wir in unserer Korrespondenz aus Dresden in Nr. 15 das Bild eines Knaben im Kostüm eines Bergsteigers *Hugo Mieth* zugeschrieben, obwohl es von *Richard Scholz* herrührt. Wir bitten also auf Sp. 228, Z. 29 von oben anstatt *Hugo Mieth* zu lesen *Richard Scholz*.

H. A. L.

ERWIDERUNG.

Ich bitte folgendes zur Berichtigung der Rezension über mein Buch „Wege und Ziele deutscher Litteratur und Kunst" (Kunstchronik Nr. 14) aufnehmen zu wollen. Der Herr Rezensent meint, ich folge meinen paar Autoritäten („Vordenkern") und führt Litzmann's und Volkelt's Bücher an. Litzmann bin ich — abgesehen von einem flüchtigen früheren Durchblättern — erst nach Abfassung meines Buches — mit Absicht — näher getreten. Volkelt's Buch kenne ich leider bis jetzt noch gar nicht. Ferner behauptet der Herr Rezensent, dass ich einige Dichter aus eigener Anschauung nicht kenne. So tadelt er z. B., Roquette und Fontane in einem Atemzug zu nennen. Eben weil ich mehr als der übliche Litterarhistoriker von Roquette gelesen habe, setze ich ihn auf einen höheren Platz wie gewöhnlich. Ich verzichte, der Kürze des Raumes wegen, auf die übrigen leicht hingeworfenen Behauptungen einzugehen, und bemerke nur noch: dass ich bei der Gedrängtheit des Buches auf keine Vollzähligkeit Anspruch machen kann; dass das Litterarhistorische und seine Auswahl mir überhaupt nur Mittel zum Zweck, nicht Endzweck war; dass es galt, die Ziele deutscher Kunst vorzugsweise zu entwickeln, scheint der Herr Rezensent nicht erkannt zu haben. Und zum Schluss nochmals: Die Kunstwerke, über die ich spreche und noch später sprechen werde, kenne ich; dass ich Anderen gläubig nachspreche, ist eine aus der Luft gegriffene, unbewiesene, aber sehr schwerwiegende Behauptung.

DR. S. SCHULTZE.

Schlusswort des Recensenten.

Auf diese Berichtigung habe ich zu erwidern, dass man nicht von „leicht hingeworfenen Behauptungen" bei einer Kritik sprechen darf, die jeden Satz, den sie bezweifelt, wörtlich citirt und den Leser selbst zum Zeugen des Urteils macht. Zu diesem Vorgange hat Herr Dr. Schulze selbst den Weg gewiesen, indem er in den ersten Zeilen des Vorworts sagt: „Ich hielt es für zweckmäßig, Ansichten über eine künftige ersprießliche Entwicklung der Kunst und der Litteratur historisch zu begründen, darum gab ich . . . einen kurzen geschichtlichen Überblick, . . . der unser ganzes Jahrhundert umfasst." Es war daher des Recensenten Pflicht, diese historische Begründung zu prüfen. Den Vorwurf des Mangels an Vollzähligkeit habe ich Herrn Dr. Schulze gar nicht gemacht. Wenn er hinzufügt: „Dass es galt, die Ziele deutscher Kunst vorzugsweise zu entwickeln, scheint der Herr Recensent nicht erkannt zu haben" — so ist das doch wohl nur ein schlechter Scherz von ihm. Ich erklärte es ja ausdrücklich als Phrasenwerk! Und übrigens nimmt gewiss zwei drittel seines Buches die historische Übersicht der Malerei und Litteratur ein! Nachdem ich diese beurteilt — war es da nötig, weiter zu kritisiren? Von der Naivität seines Unternehmens, als Nichtkünstler der Kunst die Ziele zu weisen, hat ja Dr. Sch. ohnehin keine Ahnung. Wenn er versichert, dass er die Kunstwerke kenne, über die er spreche und sprechen werde, so nehme ich das gern zur Kenntnis, finde aber diese Erklärung so lange unmaßgeblich, als er über die Kunstwerke so unklar oder so unzutreffend spricht, wie ich ihm nachgewiesen habe. Wenn jemand Führich als Koloristen bezeichnet, so hat man wohl das Recht zu bezweifeln, dass er dessen Bilder jemals mit eigenen Augen gesehen habe. Oder wäre es schmeichelhafter zu sagen: er ist farbenblind? Herr Dr. Sch. beharrt auf seiner Zusammenstellung Roquette's mit Fontane; dagegen ist nun nichts zu machen; ich bescheide mich, so lange einer der „üblichen Litterarhistoriker" zu sein, bis Herr Dr. Sch. nicht bloß behauptet, sondern auch bewiesen haben wird, dass dieselben Unrecht haben.

Wien, 22. Febr. 1897. *Dr. M. NECKER.*

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1897. Nr. 2.

Die Verhandlungen der Eisenacher Kirchenkonferenz über evangelischen Kirchenbau. II. Von Frhr. v. d. Goltz. — Die evangelische Kirche zu Horb. Von Kirn. — Fritz von Uhde: Die Predigt am See. — Die älteste christliche Hochzeitsdarstellung. Von Dr. A. Heussner

Die Kunst für Alle. 1896/97. Heft 11.

Aquarellistische Betrachtungen. Von W. Kirchbach. — Die internationale Kunstausstellung in Florenz. Von Dr. H. Barth.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 18. 18. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUS DEM RÖMISCHEN KUPFERSTICHKABINETT.

Die Schöpfungsperiode des Kupferstichkabinetts der staatlichen Gemäldegalerie im Palazzo Corsini in Rom, an dem seit etwa zwei Jahren gearbeitet wird, hat dank deutschem wissenschaftlichen Eifer und deutscher Gründlichkeit einen ruhmvollen Abschluss gefunden: das unter Leitung des Berliner Kunsthistorikers Dr. Paul Kristeller stehende Kabinett ist mit einer ersten Sonderausstellung vor das Publikum getreten, welche warme Anerkennung und, was wichtiger erscheint, reges Interesse findet. Sie umfasst eine Auswahl der besten und am meisten charakteristischen Kunstwerke des Kabinetts, welche über die allgemeine, namentlich aber die Bau- und Kulturgeschichte Roms Auskunft geben, und liefert zu der Geschichte seiner Entwicklung in diesen Richtungen schätzenswerte Beiträge. Die genaue Angabe des bildlichen Vorwurfs, der entwerfenden oder wiedergebenden Künstler, ihres Geburts- und Todesjahres, eine Einteilung in vier zeitlichen Perioden entsprechende Gruppen erhöhen Übersichtlichkeit und Wert der Ausstellung; endlich wird die künstlerische Auffassung der äußeren Erscheinung Roms in diesen kurz charakterisirt.

In der ersten Periode vom Ende des 15. Jahrhunderts bis zum Anfang des 16., der Blütezeit religiöser und geschichtlicher Malerei größten Stils, die weniger als die Plastik damaliger Zeit von der Antike beeinflusst wird, treten Bauwerke und Veduten Roms nur als Hintergründe auf. Die Ausstellung zeigt aus dieser Zeit u. a. zwei Stiche von Marcanton nach Zeichnungen Raffael's (den Kindermord und die Predigt des Apostels Paulus) mit dem Hintergrund der Quattro Capi-Brücke, des alten Pons Fabricius, und mit dem Tempietto des Bramante im Hof von S. Pietro in Montorio; ferner eine Botticelli zugeschriebene „Krönung Mariae“, die, schon an und für sich interessant, durch die kräftige, fast derbe Auffassung der Männergestalten mit reichem architektonischen Hintergrund (Kolosseum, Konstantinsbasilika etc.) ausgestattet ist.

Das die zweite Gruppe umfassende 16. Jahrhundert lässt wie die Kunst der Architektur so auch die Hilfswissenschaft der Archäologie in den Vordergrund treten, welche die alten Kunstdenkmäler rein künstlerisch nachahmt oder sie als Hilfsmittel antiquarischer und mythologischer Gelehrsamkeit heranzieht. Dem entspricht die intimere Beschäftigung mit den monumentalen Resten des Altertums auch in der Kunst des Griffels und der Feder; jene treten als selbständige Vorwürfe in den Vordergrund. Der reiche Inhalt dieser Gruppe umfasst demgemäß fast alle wichtigeren monumentalen Hinterlassenschaften der Antike, vom Marcellustheater (Etienne du Perac) und dem Kapitol vor seinem Umbau (Anonymus) bis zu der Mark Aurels-Säule mit den jetzt 7 m tief im Boden steckenden Reliefs der Basis (Enea Vico) und dem Antiquitätenkabinett des Kardinals Della Valle (Heemskerk) und Darstellungen des Marforio und Pasquino von Nic. Beatricello. Es tritt eine Reihe von Blättern hinzu, die für die Baugeschichte der Peterskirche, des Vatikans und der sieben Pilgerkirchen von größtem Wert sind (Cavalieri, Brambilla), und Darstellungen von Tierkämpfen und Festspielen jener Zeit am Monte Testaccio, auf Piazza Farnese, am Belvedere-Hof des Vatikans. (Hendrik v. Cleef etc.)

Die das 17. Jahrhundert umfassende dritte Gruppe zeigt wieder eine geringere Betonung des architektonischen und archäologischen Moments, insofern zu der Schätzung der Monumente und Bauwerke der Sinn für den landschaftlichen Reiz hinzutritt und reiche Staffage den Vordergrund belebt. Claude Lorrain (ein Forumsbild von gleiche

malerischer Wirkung wie Naturtreue. Tiberufer), Paul Bril (Isola Bartolommeo und Piazza del Popolo), Andrea Sacchi (Fest auf Piazza Navona), Hermann v. Swanevelt (Der Kirchhof der non poenitenti am Pincio-Abhang) feiern ihre Triumphe. Von ganz besonderem geschichtlichen Interesse ist ein Blatt von Westerhout, eine Darstellung des Konklave, aus welchem 1721 Innocenz XIII. als Papst hervorging, mit Plänen des Vatikans und der Konklavegemächer, Einzelbildchen aller Ereignisse und Ceremonien, Anführung der 68 Teilnehmer etc.

Das Ende des 18. und den Beginn des 19. Jahrhunderts (Gruppe 4) veranlassen mit dem genaueren Studium des Altertums auch wieder eine genauere Darstellung der Einzelheiten seiner Reste, aber damit gehen zusammen Übertreibungen, unrealistische Vereinigungen von Bauwerken, die räumlich nichts miteinander zu thun haben, und phantastische Beigaben. Es ist die Zeit eines Piranesi, von dessen malerisch so prächtigen Blättern die heutige Archäologie nicht weiß, ob sie sie wegen ihrer phantastischen Gesamtanlage mehr schelten oder wegen ihres liebevollen Eingehens ins Einzelne bewundern soll, eines Nerly, der mit einem Karneval bei San Carlo am Korso vertreten ist, von Ant. Sarti (San Paolo fuori le mura unmittelbar nach dem Brande von 1823). Von besonderem Interesse ist in dieser Gruppe eine Darstellung des Quirinalhügels, welche die Rossebändiger noch nebeneinander gerückt auf hohem Sockel zeigt. Eine Kuriosität bildet ein Rahmen mit sechs Visitenkarten von 1800 (Franz Barbazza), welche außer dem Namen noch fein ausgeführte Bildchen römischer Monumente tragen. Die Zeit der „Republik Rom" findet in Föderationsfesten der Jahre 1799 und 1800 vor dem „Tempio pacis", der Konstantinsbasilika, Darstellung.

Eine dankenswerte Ergänzung dieser vier Gruppen bilden mit dem Jahre 1742 beginnende Stadtdarstellungen aus der Vogelperspektive und eine Zusammenstellung einer Reihe von Handzeichnungen römischer Meister, welche vorzugsweise die Campagna schildern; fast alle großen Namen der römischen Malerei sind wenigstens in einzelnen Blättern vertreten.

Die Ausstellung wird 1—2 Monate, anerkennenswerter Weise übrigens unentgeltlich, dem Publikum geöffnet bleiben. Voraussichtlich wird sich ihr dann eine zweite, Dürer'sche Blätter umfassende anschließen. Dr. Kristeller erwirbt sich mit diesen an deutsche Einrichtungen sich anlehnenden Veröffentlichungen aus dem reichen Besitz des Kabinetts ein großes Verdienst. *v. Gr.*

AUS DEM WIENER KÜNSTLERHAUSE.[1])

Es geschehen Zeichen und Wunder! Im Wiener Künstlerhause sind an Stelle der zahlreichen, als Stammgäste bekannten Talente plötzlich zwei wirkliche Genies eingezogen. Schade nur, dass sie beide schon tot sind: *Schubert* und *Schwind*. — Überlassen wir Schubert den Musikfreunden und verweilen einen Augenblick bei seinem glücklicheren Zeitgenossen. Wie kommt es nur, dass seine Kunst nicht auch tot ist, wie die der beiden anderen Zeitgenossen, deren Werkem man ebenfalls ausstellte, *Kupelwieser* und selbst *Danhauser*. Diese vermochten sich kaum je von der Tradition zu befreien, welche den Schwerpunkt auf den „bedeutsamen Inhalt" legte. Ihre malerische Kunst sollte nicht durch sich selbst, durch ihre eigenen Ausdruckmittel, Linien und Farben, sprechen, sondern sie bedurfte eines unmalerischen Nebenzweckes, um sich zu entfalten. Beim Genrebild kam man dann selten über die Illustration der Anekdote hinaus. Ein Beispiel mag dies zeigen. Da ist ein sehr gut gemaltes Bild von Danhauser ausgestellt: „Erinnerung an Liszt". Ein Klavierfabrikant hat es ursprünglich bestellt, doch das hat wohl keinen Einfluss auf die Auffassung gehabt. Wir sehen den jugendlichen Meister am Flügel, mit verzücktem Ausdruck aufwärts blickend; zu seinen Füßen niedergesunken eine seiner zahlreichen Verehrerinnen; im Vordergrund sitzt Georges Sand, in Männerkleidern, mit der Cigarre in der Hand; neben ihr Alexandre Dumas père; hinter den beiden Victor Hugo. Doch das ist noch nicht genug. Im Hintergrunde stehen Rossini und Paganini, Arm in Arm, wie ein paar moderne Dioskuren. Vor so viel geistiger Größe, in einem Zimmer zusammengedrängt, muss wohl ein jeder die Waffen strecken! Zum Glück — und zur Ehre unserer Vorfahren — dürfen wir indessen annehmen, dass wohl selbst die sentimentalsten unter ihnen niemals eine solche sinnlose Komödie sich haben zu Schulden kommen lassen.

Bei *Schwind* finden wir nichts dergleichen. Seine Gesundheit bewahrt ihn davor; wenn er einmal ein anekdotenhaftes Thema behandelt, so kann er gar nicht ernst bleiben. Sein goldener Humor bricht überall hindurch, wie in dem Cyklus aus dem Leben seines Freundes Franz Lachner. Und wenn er die tägliche Umgebung oder Reiseerinnerungen malt, so verklärt sich die Welt durch die kindlich treuen Augen, mit den er sie ansieht. „Schwind und Bauernfeld auf einer Landpartie", „Abschied im Morgengrauen" und die „Morgenstunde" sind reine, liebliche Stimmungsbilder. Das letztere, auf dem Schwind's Tochter am Fenster ihres Zimmers steht und den jungen Tag begrüßt, atmet den ganzen taufrischen Duft keuscher Empfindung, der dem Meister angeboren war. Bei Schwind — wie bei allen kindlich einfachen Naturen — flossen Gemüt und Humor aus einer Quelle. So bewahrte ihn beides vor der Sentimentalität und dem falschen Pathos.

Aber selbst Schwind hat dem Zeitgeist nicht immer entgehen können. Zwar vermochte weder die strenge Schule des Cornelius noch die Abstraktion der klassischen Antike befruchtend auf ihn zu wirken. Wenn er „große Kunst" malen wollte, verließ ihn die an-

[1]) Wegen Raummangels verspätet.

gestammte Eigenart und Kraft; als er das „germanische Wesen durch das reinigende Bad griechischer Formenschönheit zu adeln suchte“, gab er sein Bestes auf. Ihm, dem heiteren Romantiker, konnte weder die philosophische Grübelei behagen, noch fühlte er jenen urgewaltigen Drang, der in Zeiten großer Renaissancekunst die Überfülle an Kraft auch in überlebensgroßen Formen ausgießen will. Und das war gut. Denn ein Künstler, bei dem das Eigenste, was ein Volk besitzt, Gestalt wird, in dem sich ein Grundzug seines Wesens so widerspiegelt, muss notwendig aus seiner Zeit und den bewegenden Tagesströmungen heraustreten, abseits und jenseits stehen von dem, was nur die Empfindungsweise des „Zeitgeistes“ verkörpert. So flüchtete sich denn Schwind in die zeitlose Vergangenheit und gab uns dafür sein *Deutsches Märchen.* Der Mann, welcher bei einem Spaziergang durch Waldesdickicht gefragt wurde: ob er an Heinzelmännlein und Feen glaube, und verwundert fragte „Seht ihr sie denn nicht?“, war wohl berufen, der Maler der Romantik zu werden. Mag die Erzählung wahr sein oder nicht, sie könnte es wenigstens sein. Wer hat — vor Böcklin — den innigen Einklang von Mensch und Natur reiner zum Ausdruck gebracht; wer die alten Sagen und die Gestalten unserer romantischen Opern, eine Agathe, Melusine, allgemeingültiger verkörpert? Fast verwandt mit dem richtigen „dummen Teufel“, den schon unsere Altvordern kannten, ist sein Teufel, der dem frommen Einsiedler beim Bau der Kapelle die Steine wider Willen herbeischaffen muss. Einen wirklich *dämonisch* bösen Teufel hätte Schwind gar nicht zu Wege gebracht! — In der lauschigen Einsamkeit des Waldes geht Rübezahl umher und um ihn lebt es und webt es geheimnisvoll; Häslein spitzen die Ohren, Eichhörnchen huschen durch die Kronen der Bäume, zutraulich nahen die Rehe und im Hain der Quellnymphe summen die Bienen und zirpen die Grillen. In den knorrigen Ästen der Eiche spukt es wie von unzähligen Geistern und hinter den Blättern und zwischen dem Wurzelgeflecht lugen, die Gnomen hervor. . . Das war seine Welt, an die er glaubte.

Für das Kunstgewerbe und die Illustration hat Schwind mehr gethan als die meisten seiner Nachfolger. Auch hier verlässt ihn der unerschöpfliche Reichtum der Gestaltungskraft nicht und sein feiner Geschmack und Schönheitssinn giebt sich stets am glücklichsten in dem musikalischen Wohllaut der rhythmisch ausgebildeten Linie.

Man hat Adolf Menzel die künstlerische Essenz des preußischen Wesens genannt, des norddeutschen Charakters. Will man ein Äquivalent im süddeutschen Sinne, so hat man Schwind, den Wiener. „Im Kleinen groß“ wäre auf Schwind anwendbar, wofern das Land der Träume, das unbegrenzte, klein genannt werden darf, zumal wenn es, wie unsere Märchen, zum geistigen Besitz des Volkes geworden. Instinktiv mochte er sich als Künstler wohl der ewigen Wahrheit bewusst sein, dass die Kunst eine Welt schafft, nicht nur nachahmt, was äußerlich vor unseren Augen ist. —

Das im Auftrage der Stadt Wien zum hundertsten Geburtstag Schubert's gemalte Ölgemälde von *Julius Schmid:* „Ein Schubertabend in einem Wiener Bürgerhause“ erfüllt seine schwierige Aufgabe in geschickter und würdiger Weise, und der günstige Eindruck wird kaum beeinträchtigt durch die für eine Abendbeleuchtung wohl etwas hell gehaltene Farbe.

Unter den nachträglich der Aquarellausstellung hinzugefügten Sachen vermag ein äußerst talentvoll komponirter Karton von *H. von Vestenhoff* das Interesse an einen „neuen Namen“ zu fesseln, von dem wahrscheinlich noch allerlei zu erwarten ist. Auf den Inhalt der Komposition, die der spätrömischen Geschichte entnommen, wird die ausgeführte Arbeit vielleicht später Gelegenheit geben näher einzugehen.

Es sind im selben Zimmer eine Reihe Tuschzeichnungen von *Franz Hein* in Karlsruhe, zu sehen, unter denen ein kleines Blatt durch Innigkeit und Wärme hervorragt. Es ist betitelt „Der beschriebene Tännling“. Die rührende Schlichtheit der Auffassung Ausdruck, Haltung und Stimmung sind aus echter Empfindung geboren. Um das zu erkennen, genügt es, sich den Ausdruck der Köpfe einmal näher anzusehen; erster junger Liebe seliges Erwachen, mit ihrem Glück und Staunen — vielleicht auch mit ihrem Weh . . .

Dies und eine Reihe anderer getuschter Blätter sind „Illustrationen zu der neuen Ausgabe von Stifter's Studien“, woran auch der Karlsruher *Friedr. Kallmorgen* beteiligt ist, mit tüchtigen, stimmungsvollen Zeichnungen.

Die Plakatausstellung bietet allerlei Anregendes und für Wien wohl auch manches Neue, obgleich die französischen Nummern zum Teil älteren Datums sind. Aus der bunten Zusammenstellung lässt sich hier und da etwas Charakteristisches herausgreifen, das der Aufgabe des Plakates, nämlich in die Augen zu springen und doch nicht unkünstlerisch zu sein, entspricht. Da ist *Steinlen's* „Lait pur sterilisé“, das einen humoristischen Ton anschlägt, in vier Grundfarben, indem drei lauernde Katzen — schwarz, gelb und gefleckt — sich gegen das leuchtend rote Kleid des Kindes kräftig abheben. Sehr flüchtig aber farbig sind die Sachen von *Chéret,* mit ihrem „Moulin Rouge“-Charakter; und auch wieder echt Pariserisch *Luc Métuel's* „Eugénie Buffet dans son répertoire réaliste“, das Fabrikmädchen mit der saloppen Haltung, den Händen in den Taschen und der niedrigen Stirn, das, im „gewähltesten“ Pariser Jargon Couplets singen kann. Ein anderes Fabrikmädchen, aus Lüttich, die sich durch etwas mehr Propretät auszeichnet, putzt sich die gelben Schuhe mit „Huile russe“. Größere Ansprüche an die technische Reproduktion stellt *Hugo d'Alési* in seinem „Centenaire de la Lithographie“, einem in feinen Abtönungen und guter Lichtwirkung durchgeführten Bilde; desgleichen „L'Expo-

sition russe", mit freier Nachempfindung der Manoeuvrestudien Detaille's. Abscheulich auffallend ist *Le Feure's* spanische Tänzerin „Isita", doch der genialste Exponent der vollständigsten Décadence und Perversität ist *Lautrec*, den man den Dégas des Plakats nennen könnte. Den übrigen Franzosen *Paul Bonnard, Privat-Livemont* etc. reihen sich einige Brüsseler an, unter denen *Henri Meunier* mit seinem „Casino de Blankenberghe" hervorragt. Auch „La fille du forain" ist ein sauberes Plakat, wie denn überhaupt die belgischen „affiches" an Chic den Franzosen durchaus nicht nachstehen. Weniger repräsentativ sind die Amerikaner vertreten, einige Magazine wie *„Harper's"* und Theaterannoncen ausgenommen. Hier ist *Edward Penfield* zu nennen und ein reizender „poster" ist als Reklame für eine „Cassiermaschine" in schwarz, gelb, grün und weiß gedruckt, von *Carqueville*.

Dass die Plakatkunst bei uns noch erst eben die Flügel zu heben beginnt, ist genugsam bekannt, doch lassen schon die Anfänge Gutes hoffen. Einige Blätter der Münchener „Jugend" (z. B. das von Zumbusch) sind voll Talent, *Hans Unger's* großer Orgel-Reklamezettel ist direkt von Klinger inspirirt und wirkungsvoll genug, um auf größere Distanzen gesehen zu werden! Desgleichen *Th. Th. Heine's* rote Bulldogge für den bösen „Simplicissimus". — Unter den Wienern wäre *Lefler's* „Auer-Licht" zu erwähnen. Das Blatt, in seinen Schattirungen von blassem und leuchtendem Rot, ist wirklich ein ebenso einfaches wie hübsches und zweckentsprechendes Plakat.

WILHELM SCHOLERMANN.

BÜCHERSCHAU.

Dante's Spuren in Italien. Wanderungen und Untersuchungen von *Alfred Bassermann.* Mit einer Karte von Italien und siebenundsechzig Bildertafeln. Heidelberg, *Carl Winter's* Universitätsbuchhandlung. In Leinwand geb. M. 40.

Dante's Name und Dichtungen sind mit dem geistigen Lebensodem der Kunst im italienischen Trecento und Quattrocento so eng verknüpft, dass es keiner Rechtfertigung bedarf, wenn wir dieses gehaltvolle Werk des Heidelberger Danteforschers in einem Kunstblatte anzeigen, um so weniger, als die beigegebenen Lichtdrucktafeln ein umfassendes Bild von der Einwirkung Dante's auf die Kunst von mehr als zwei Jahrhunderten darbieten. Bassermann hat es mit Absicht vermieden, durch die wohlfeilen Hilfsmittel der Photographie ein sogenanntes Prachtwerk für das gebildete Publikum herzustellen, dem alle Stätten, auf denen Dante geweilt, durch mehr oder minder schwarze Autotypieen nach Photographieen „schöner Gegenden" und berühmter Baudenkmäler vor Augen geführt werden, obwohl diese Illustrationsmethode in neuester Zeit sehr beliebt geworden ist und — wir wollen das Kind nicht mit dem Bade ausschütten — auch manches für sich hat. Wir erinnern nur an die groß angelegte, leider ein Torso gebliebene Biographie Lionardo's von Müller-Walde, an die im Dezember vorigen Jahres erschienene Correggio-Biographie von Corrado Ricci, dem Direktor der Galerie in Parma, die wir demnächst eingehend besprechen werden, und an desselben Kunstforschers illustrirte Prachtausgabe der „Göttlichen Komödie", deren Herausgabe der deutsch-schweizerische Verleger Hoepli in Mailand unternommen hat. Bassermann hat in seinem strengen Forscherernst nicht dasselbe leichte Geblüt. Er vertritt und verficht mit guten Gründen die Meinung, dass die moderne Kultur die italienische Landschaft so gründlich umgestaltet hat, dass die Bilder, die Dante vor Augen gehabt und in seinen herben Terzinen gleichsam aus dem Erdgerippe herausgemeißelt hat, ganz und gar nichts mehr mit der zahmen, abgeglätteten und geschniegelten Gegenwart gemein haben. Er verlässt sich allein auf die historischen Quellen und, indem er aus ihnen schöpft, auf die Beredsamkeit seiner Schilderung, die den Leser allerdings durch den tiefen Einblick in die Stimmungen des Dichters und seiner Zeit fesselt und bald überzeugt. Er versteht, die historischen Landschaften, die Dante besucht und dann in seinen großen Gedichten in monumentalen Zügen umrissen hat, den Augen des Lesers wieder lebendig zu vergegenwärtigen, und daneben würden allerdings die Aufnahmen der italienischen Photographen von heute, die nur nach den freundlichsten Aspekten für die nach Andenken begierigen Touristen angefertigt worden sind, eine klägliche Rolle gespielt haben.

Das Schlusskapitel, das „Orvieto" überschrieben ist, interessirt uns hier am meisten. Hier hängt der Verfasser den Exkurs „Dante und die Kunst" an, und hier hat er so viel neues zu sagen, dass es Überhebung wäre, wenn die Kunsthistoriker es ablehnen wollten, von einem Litteraturforscher etwas zu lernen. Im Dom zu Orvieto befindet sich jenes gewaltige Werk aus dem Ausgange des Quattrocento, Signorelli's Jüngstes Gericht, worin der Verfasser die höchste künstlerische Gestaltung Dante'scher Gedanken erblickt. Der lange Weg, der dahin geführt hat, geht durch die Buchmalerei, und in der Prüfung der mit Miniaturen und anderen Illustrationen ausgestatteten Handschriften und Druckwerken auf ihren künstlerischen Gehalt liegt für die kunstgeschichtliche Erkenntnis der Hauptwert der Untersuchungen Bassermann's, der die wichtigsten Bibliotheken Italiens für seinen Zweck mit emsigem Fleiß durchmustert und dabei viele neue Entdeckungen gemacht hat. Einzeln auf sie einzugehen, könnte nur im Rahmen einer umfangreichen kunstgeschichtlichen Untersuchung geschehen. Hier sei nur soviel bemerkt, dass für Bassermann's Kritik nicht der rein künstlerische Wert entscheidend ist, sondern in höherem Grade das Verständnis, das jeder Künstler und Nichtkünstler — gerade unter den Dante-Illustratoren findet man die sonderbarsten

Heiligen dieser letzteren Art — dem Dante'schen Text entgegengebracht hat. Bei diesem Standpunkte der Beurteilung kommen selbst die Dante-Illustrationen Botticelli's, „dieses Romantikers der Renaissance", von denen übrigens die Grote'sche Buchhandlung in Berlin vor kurzem eine wohlfeile Ausgabe veranstaltet hat, schlecht weg, obwohl sie „unstreitig die künstlerisch wertvollsten der ganzen Reihe" sind. Dass auch Botticelli wie alle seine Vorgänger an dieser gewaltigen Aufgabe gescheitert ist, scheint dem Verfasser hauptsächlich an dem „diskursiven Prinzip" zu liegen, das Botticelli im ausgedehntesten Maße angewendet hat. „Wirklich auf der Höhe seiner Aufgabe steht er nur da, wo er sich darauf beschränkt, eine einheitliche, in sich geschlossene Scene darzustellen. Wo er dagegen die diskursive Methode wählt, wird ihm dies vielfach geradezu verhängnisvoll. Fast alle Vorteile, die ihm die vorgeschrittene Kunst seiner Zeit und seine eigene künstlerische Individualität bieten, giebt er damit aus der Hand, und man hat auf Schritt und Tritt das Gefühl des Bedauerns, wieviel Arbeit eines bedeutenden Künstlers hier erfolglos verwendet ist."

Von Signorelli kommt Bassermann naturgemäß auf das Weltgericht Michelangelo's, dessen vielgerühmter illustrirter Dantekodex bekanntlich durch Schiffbruch bei Civitavecchia zu Grunde gegangen ist, und gegen den Schluss geht er auch näher auf die nächst Botticelli bedeutendste und umfangreichste Dante-Illustration der Renaissance, auf die 87 Blätter des Federigo Zuccaro in den Uffizien ein, über die er ein verhältnismäßig günstiges Urteil fällt, das auch durch die in Lichtdruck reproduzirten vier Blätter bestätigt wird. Mit Volkmann (Bildliche Darstellungen zu Dante's Divina Commedia) vertritt er übrigens gegen Lippmann die Meinung, dass Zuccaro nicht durch die Zeichnungen Botticelli's beeinflusst worden sei, dass sich die Übereinstimmung vielmehr ganz ungezwungen auf die Behandlung des gleichen Stoffes zurückführen lasse.

Das ideale Ergebnis der Untersuchungen Bassermann's ist ein negatives. Der Dante-Illustrator muss noch kommen, wobei er an eine künstlerische Kraft denkt, die gegenüber der Göttlichen Komödie so viel leisten müsste, wie Menzel für die Werke Friedrichs des Großen gethan hat. „Wenn die Lösung gelänge, so müsste die Gesamtheit dieser Bilder nicht nur die drei Reiche des Dante'schen Jenseits uns vergegenwärtigen, sondern uns ein allseitiges, lebenswahres, tiefsinniges Bild der ganzen Dante'schen Welt geben, eben das, was die Dichtung selbst thut und worin gerade das Geheimnis ihres unvergänglichen Lebens besteht."

ADOLF ROSENBERG.

NEKROLOGE.

*** Der *Bildhauer Karl Albert Bergmeier*, ein Schüler der Berliner Akademie unter Albert Wolff und F. Schaper, der sich aber später eng an R. Begas anschloss, ist am 28. Februar in Steglitz bei Berlin im 41. Lebensjahre gestorben. Neben mehreren mythologischen Einzelfiguren und Gruppen (Orpheus und Eurydice, Nessus und Deïanira) hat er meist Entwürfe für das Kunstgewerbe, insbesondere für die Metallindustrie (Tafelaufsätze u. dgl. m.) geschaffen. Sein Hauptwerk ist der monumentale Hasselbach-Brunnen in Magdeburg.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dr. *A. Bredius*, der Direktor der kgl. Gemäldegalerie im Haag, hat auf direktes Ersuchen der Königin-Regentin der Niederlande sein Entlassungsgesuch zurückgenommen.

WETTBEWERBUNGEN.

Internationales Preisausschreiben für ein farbiges Reklamebild (Innenplakat). Die Firma *Ernst Kaps*, Königlich Sächsischer Hof-Pianoforte-Fabrikant in Dresden, beabsichtigt, ein farbiges Reklamebild über die ganze Welt zu verbreiten, welches im modernen Plakatstil in möglichst wirksamer und eigenartiger Weise auf ihre Pianoforte hinweist. Zur Erlangung eines hierzu geeigneten Entwurfes wird ein *internationaler Wettbewerb* ausgeschrieben. Die Entwürfe sind ohne Nennung des Namens, ohne Monogramm oder sonstige Urhebermarke, sondern nur mit einem Kennwort versehen, spätestens am 20. Mai 1897 im kaufmännischen Bureau der Firma Ernst Kaps, Dresden-F., Seminarstraße 22 abzuliefern. Die besten Entwürfe werden durch Preise von 1000 Mark, 600 Mark und 400 Mark ausgezeichnet.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *Der Verein Berliner Künstler* hat die von ihm zu entsendenden sechs Mitglieder und vier Ersatzmänner für die Aufnahme- und Anordnungs-Kommission der diesjährigen *Großen Berliner Kunst-Ausstellung* gewählt. Als Mitglieder wurden gewählt: die Maler Prof. Mohn, Simmler und Hausmann, die Bildhauer Breuer und Rusche und der Kupferstecher Professor Eilers; als Ersatzmänner die Maler Prof. v. Eckenbrecher und Dammeier, Bildhauer Manthe und Architekt Stöckhardt.

*** *Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft* hat beschlossen, die *Ausstellung in Brüssel* nicht offiziell zu beschicken, nachdem die Leitung dieser Ausstellung sich geweigert hat, den deutschen Künstlern dieselben Vergünstigungen hinsichtlich der Kosten für Transport und Versicherung zu gewähren, die bei den deutschen Ausstellungen ausländischen Künstlern zugestanden zu werden pflegen.

Berlin. — In der Februarsitzung der *Archäologischen Gesellschaft* sprach Herr *Kekulé von Stradonitz* über die „Demeter" des hiesigen Königlichen Museums, die Kopie eines anziehenden griechischen Werkes aus der Mitte des fünften Jahrhunderts, von dem neuerdings in Algier ein besseres Exemplar zum Vorschein gekommen ist. Den Rest der Sitzung füllte ein eingehender Bericht des Herrn *Winnefeld* aus über die Untersuchungen von W. Dörpfeld und E. Reisch, die in dem neuerdings erschienenen Werke „Das griechische Theater" veröffentlicht worden sind.

VERMISCHTES.

*** *Der plastische Schmuck des Reichstagsgebäudes* ist bei weitem noch nicht vollendet. Nach dem dazu aufgestellten Plan *Wallot's* sind gegenwärtig mehrere Künstler mit der Ausführung von acht Standbildern deutscher Kaiser für die Vorhalle an der Südseite beschäftigt. Es sind gewählt worden: Karl der Große (Bildhauer *P. Breuer*),

Heinrich I. (A. Brütt), Otto der Große (R. Maison in München), Heinrich III. (F. Manzel), Friedrich Barbarossa (W. Baumbach), Rudolf von Habsburg (A. Vogel), Karl IV. (R. Diez in Dresden) und Maximilian I. (*Widemann* in München). Die 2,40 m hohen Figuren werden in Bronzeguss ausgeführt werden. — Für den Schlussstein des Gebäudes u. d. Wandelhalle ist ein Standbild Kaiser Wilhelms I. ausersehen worden, zu dessen Entwurfe mehrere Künstler zu einem beschränkten Wettbewerb eingeladen worden sind.

— *Zur Ausschmückung der Siegesallee in Berlin* hat der Kaiser zwei weitere Aufträge an die Bildhauer Prof. *Ernst Herter* und *Adolf Brütt* erteilt. Von den 32 geplanten Gruppen sind bis jetzt 17 vergeben worden.

*** Das *Appartamento Borgia im Vatikan*, dessen Hauptschmuck die berühmten Fresken Pinturicchio's bilden, ist nach der durch Prof. *L. Seitz* erfolgten Restaurirung am 8. März durch den Papst feierlich eröffnet worden.

v. Gr. *Aus Rom* wird uns geschrieben: Der Vorstand des kgl. Kupferstich-Instituts hat an das Unterrichtsministerium den von diesem genehmigten Antrag gerichtet, dass dem Institut die Wiedergabe der Raffael'schen Fresken in der Farnesina durch den Kupferstich übertragen werde. Der Besitzer der Villa, der Herzog von Ripalda, hat die Reproduktion der Fresken gestattet. — Der Plan eines Denkmals für König Karl Albert von Sardinien in der Hauptstadt Italiens hat feste Form erhalten. Ein Komitee, an dessen Spitze der Unterrichtsminister steht, hat ein Preisausschreiben für ein bronzenes Reiterstandbild des Königs auf einer Basis aus rotem Granit erlassen. Es sind 3 Preise von 1200, 500 und 300 £ für einen Entwurf ausgesetzt worden, und der Grundstein des Denkmals soll am 50. Jahrestage der Verleihung der Verfassung durch Karl Albert (4. März 1898) auf der Piazza dell' Indipendenza gelegt werden.

*** Aus *Paris* wird gemeldet: Die Mitglieder der Akademie der schönen Künste haben an den Unterrichtsminister Rambaud einen energischen, aber in den respektvollsten Ausdrücken gehaltenen Protest gegen die Aufstellung der vielbesprochenen Gemäldesammlung, die Herr *Caillebotte* dem Staate vermacht hatte, im Luxembourg-Museum gerichtet. Diese Sammlung umfasst hauptsächlich Werke der Impressionisten und Naturalisten, wie Manet, Renoir, Dégas, Pissaro, Sisley, Monet u. s. w.

Staatliche Kunstpflege in Österreich. Auf Rechnung der staatlichen Kunstkredite wurden vom österreichischen Ministerium für Kultus und Unterricht vor einiger Zeit zwei Gemälde aus dem Nachlasse des Honorar-Professors an der Akademie der bildenden Künste in Wien, *Karl Rudolf Huber*, käuflich erworben. Die Bilder, von denen eines eine „Kuhherde am Wasser", das andere eine Tierstudie darstellt, wurden der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien zugewiesen. — Dem Komitee zur Errichtung eines *Makartdenkmals in Wien*, welches sich die Ausführung dieses Denkmals nach dem von *Victor Tilgner* hinterlassenen Modelle zur Aufgabe gesetzt hat, ist vom Unterrichtsministerium eine Subvention von 4000 fl. bewilligt worden. — Im Auftrage dieses Ministeriums hat Bildhauer *Karl Schwerzek* in Wien, ein aus Österreichisch-Schlesien gebürtiger Künstler, drei Statuen — Personifikationen der bildenden Künste — für die Loggia des neuen Museumsgebäudes in Troppau ausgeführt. — Einige Bildnisse gelangten im Auftrage des Unterrichtsministeriums in letzter Zeit zur Vollendung: so ein Porträt des Kaisers in ganzer, lebensgroßer Figur, für die Repräsentationsräume der dalmatinischen Statthalterei zu Zara, gemalt von dem aus Ragusa stammenden Maler *Vlako Bukovac*; ein von Prof. *Casimir Pochwalski* in Wien ausgeführtes Bildnis des ehemaligen Finanzministers und früheren Professors an der Krakauer Universität Dr. Julian von Dunajewski, welches dieser Universität zugewiesen wurde (dasselbe erhielt auf der Berliner Kunstausstellung 1896 die große goldene Medaille); ein Porträt des früheren Unterrichtsministers Dr. v. Madeyski, für die Amtsräume des Unterrichtsministeriums ausgeführt vom Direktor der Krakauer Kunstschule *Julian Falat*. — Der plastische Schmuck der Arkaden in der Wiener Universität wurde durch zwei weitere im Auftrage des Unterrichtsministeriums ausgeführte Werke bereichert; eines derselben, ein Reliefporträt des ehemaligen Rechtslehrers an dieser Universität, Hofrathes Dr. Gustav Demelius, ist von Bildhauer *Wilhelm Seib*, das zweite, eine Büste des berühmten Mediziners Professor Dr. Karl Freiherrn v. Rokitansky, vom Bildhauer *Alexius Swoboda* in Wien. — Das Unterrichtsministerium hat ferner zu Restaurirungszwecken eine Anzahl von Subventionen bewilligt, so für die Wiederherstellung der gotischen Kirche zu Pockhorn bei Heiligenblut in Kärnten, für die Restaurirung des interessanten alten Thorthurmes zu Fischamend in Niederösterreich, für die Instandsetzung der sogenannten Rotunde des Diokletian-Palastes in Spalato, — eines der wichtigsten Reste dieser imposanten Anlage — für die Wiederherstellung der lokalhistorisch belangvollen Kalkstein-Reliefs in den Passions-Kapellen bei Toblach im Pusterthale (aus dem Jahre 1519), endlich für die Restaurirung der Pfarrkirche zu Kitzbühel in Tirol, einer ursprünglich gotischen Kirche mit reicher barocker Innenausschmückung. — Zur Vornahme von Ausgrabungen auf dem Gebiete des römischen Standlagers von Poetovio (bei Pettau in Steiermark) gewährte das Unterrichtsministerium eine Subvention. — Aus dem Besitz des Franziskanerklosters Imoski in Dalmatien wurde die wertvolle, ehemals Rossi'sche Münz-Kollektion für das archäologische Museum in Spalato erworben. Eine weitere Erwerbung des Unterrichtsministeriums aus dalmatinischem Privatbesitze betrifft vier handschriftliche Codices von hervorragendem, lokalgeschichtlichem Werte, darunter eine (Matricola di San Lazaro) mit Miniaturen aus dem 16. Jahrhundert. Diese Codices wurden dem k. k. Archive bei de Bezirkshauptmannschaft in Ragusa zugewiesen.

VOM KUNSTMARKT.

Leipzig. Am 30. März d. J. gelangen durch die Kunsthandlung von *C. G. Börner* Handzeichnungen und Aquarelle neuerer Meister aus verschiedenem Besitz zur Versteigerung. Es handelt sich in erster Linie um die Blätter Ludwig Richter's, die er für die von ihm illustrirten Bücher angefertigt hat, und die bisher in den Mappen des Verlegers gelagert haben; daran schließen sich Handzeichnungen anderer moderner Meister, unter denen P. v. Cornelius, W. v. Kaulbach, F. Overbeck, Schnorr von Karolsfeld, Ph. Veit u. a. zu nennen sind. Der soeben erschienene Katalog wird auf Verlangen Liebhabern zugesandt

London. Der Stadtrat *Richard Zschille* in Großenhain ist bekanntlich ein eifriger Förderer des Leipziger Museums für Völkerkunde und hat diesem seine wertvolle und interessante Sammlung prähistorischer und frühgeschichtlicher Waffen zum Geschenk gemacht. Es dürfte daher auch weiteren Kreisen in Deutschland willkommen sein, über den Verbleib des Restes dieser hochberühmten Sammlung Näheres zu erfahren, die, ganz abgesehen von ihrem historischen Werte, manch schönes Stück mittelalterlicher Goldschmiede- und Kleinkunst enthielt. Viele der Waffen waren prachtvoll gravirt, mit ge-

triebenen Figuren und Reliefs versehen oder anderweitig künstlerisch ausgeschmückt. R. Forrer's in Berlin herausgekommenes Werk, welches den Fachleuten hinlänglich bekannt ist, giebt hierüber detaillirten Aufschluss. Eine beträchtliche Anzahl der Stücke stammte aus den Sammlungen Londesborough, Meyrick, de Coson, Gimpel und anderen hervorragenden Kollektionen. Die vollständige Sammlung, deren Erwerb Herr Zschille 45 000 £ gekostet haben soll, war noch in der Chicago-Ausstellung zu sehen. Alsdann wurden mehrere alte Rüstungen und Schwerter freihändig verkauft, während die Innung der Messerschmiede in Sheffield für ihr Museum alte merkwürdige Messer aus der Sammlung privatim erstand. Trotz dieser Einbuße umfasste die Sammlung noch 862 Nummern, die nun vor kurzem bei Christie zur Auktion gelangten. Kenner waren aus diesem Anlass aus allen Weltteilen hierher geeilt; indessen die an dieser Stelle schon oft ausgesprochene Ansicht, dass fremde Kollektionen in England keine entsprechende Verwertung finden, hat sich auch hier wiederum bestätigt. Am ersten Tage wurden 140 Nummern versteigert, die etwa 4000 £ brachten. So namentlich: Eine Radschlossflinte, Jagdgewehr des Herzogs Julius Heinrich von Braunschweig (1589—1663), 190 £ (Lewis). Ein italienisches gravirtes Schwert, 1490, 75 £ (Virtue). Ein Schweizer Dolch, 1540, die Klinge 10 englische Zoll lang, getriebener Griff mit Relief, darstellend, wie Wilhelm Tell den Apfel vom Kopfe seines Sohnes schießt, 110 £ (Harding). Eine Armbrust, datirt 1592, mit eingelegten Jagdscenen, 215 £ (Kahn). Eine Armbrust mit dem Wappen des Kurfürsten August von Sachsen, 1533, 270 £. Ein burgundischer Sattel, 1400, 480 £ (Coureau). Ein damascirter Stichdegen mit Goldarabesken, italienische Arbeit, 1560, 370 £ (Bourne). Ein schön verzierter Turnierhelm mit Visir, 1550, 300 £. Eine Halbrüstung, reich gravirt, romanische Arbeit, 105 £. Zweiter Tag: 148 Nummern erzielten etwa 2547 £. Eine Maske mit dem Wappen der brandenburgischen Familie, ca. 1560, 98 £ (Böhler). Ein reich vergoldeter Halskragen, ca. 1550, 185 £. Ein Brustharnisch mit zwei getriebenen Medaillons, 200 £ (Gale). Ein Schwert Ulrich von Hutten's, 190 £ (Forrer). Dritter Tag: 139 Nummern erreichten 3226 £. Ein bronzenes Wachthorn, datirt 1466, mit grotesken Masken gravirt, aus der Sammlung des Herzogs von Abrantes, 75 £ (Camp). Eine Rundaxt, gravirt, deutsche Arbeit, 180 £ (Bourgeois). Eine venetianische Cinquedea, reich gravirt, 1500, 100 £. Eine ähnliche Arbeit von Ercole de Fideli, Ende des 15. Jahrhunderts, 275 £ (Harding). Ein Schwert mit Inschrift „Johannes Wunder, Soli Deo Gloria", 1590, 98 £ (Böhler). Vierter Tag: Der Erlös betrug 1884 £. Ein Paar kleine Bronze-Kanonen, mit getriebenen Masken, 17. Jahrhundert, 27½ engl. Zoll lang, 72 £. Ein italienisches Schwert, auf der einen Seite die Monate bis Juni, 1534, auf der andern Seite bis Dezember eingravirt, 200 £ (Bourgeois). Fünfter Tag: 2447 £ wurden erzielt. Ein Elfenbeinhorn mit Reliefarbeiten, 13. Jahrhundert, 160 £ (Warne). Eine Standarte, 17 Jahrhundert, blaue Seide mit reicher Stickerei und dem österreichischen Doppeladler, 61 £ (Harding). Ein schweres Rapier, der Griff reich dekorirt und vergoldet, 200 £ (Böhler). Ein Rapier, italienische Arbeit, auf der Klinge die zwölf Apostel gravirt, 185 £ (Harding). Sechster Tag: Es wurden eingenommen 2253 £. Ein Paar Radschlosspistolen, 1586, goldplattirt, mit der getriebenen Figur der Judith, das Haupt des Holofernes haltend, 86 £ (Horne). Eine Radschlosspistole, italienische Arbeit, 1580, eingelegt mit gravirtem Elfenbein, 78 £ (Williams). Ein Helm mit getriebenen Reliefs, Silber vergoldet, 105 £ (Hall). Eine Maximilians-Halbrüstung, 1515, 155 £ (Gordon). Der verhältnismäßig geringe Gesamterlös betrug 11 275 £. Dies wenig günstige Resultat schreiben einige Sachverständige auch dem Umstande zu, dass die Sammlung zu lange in dem Imperial-Institut in London ausgestellt und dass versucht wurde, einzelne Stücke vorher freihändig zu verkaufen. — Aus der Sammlung des Mr. *Day* gelangte eine vollständige Serie von Stichen nach Meissonier zum Verkauf. Von Felix Bracquemond: „La Partie perdue", vor der Schrift, auf Velin, 28 £. „La Rixe", mit Unterschrift des Malers, 18 £. Von A. Boulard gestochen: „Piquet", vor der Schrift auf Velin, 18 £. „Le Voyageur", vor der Schrift, 13 £. Von Achille Jacquet: „Der Schildermaler", vor der Schrift, 21 £. Jules Jacquet: „1807 (Friedland)", vor der Schrift, 80 £. „1814" mit der Unterschrift, 22 £. „Der Sergeant", vor der Schrift, 42 £. Kohnert: „Les Connaisseurs", vor der Schrift, auf Velin, 14 £. Original-Radirungen von Meissonier: „Signor Annibal", erster Plattenzustand, 15 £. „L'Homme a l'Epée", desgleichen, 14 £. Im Ganzen 164 Stiche, welche 850 £. erzielten. — Unter den verschiedenen Kunstgegenständen aus dem Bezitz von Lord Rodney und dem General Sir Thomas Macmahon sind erwähnenswert: ein altes Worcester Porzellan-Service, beste Periode, 32 Stück, bemalt mit exotischen Vögeln und Landschaften, dunkelblau mit Goldrand, 294 £ (Prickenhaus). Ein kleiner Louis XV.-Schreibtisch mit Einlagen von Tulpenholz, 126 £. Ein Spiegel mit schöngeschnitztem Rahmen, 100 £. Eine alt-spanische Klosterstickerei, die heiligen drei Könige darstellend, 80 £. Ein Alt-Brüsseler Gobelin, die Schlacht am Granicus, 130 £, desgleichen die Himmelfahrt, 90 £. — Robinson & Fischer verkauften in ihren Auktionen ebenfalls verschiedene schöne Kunstmöbel, so namentlich einen eingelegten französischen Schreibtisch, 100 £; eine antike Garnitur, Sopha und zehn Stühle, 162 £. Eine Goldbronze-Uhr, von Julien Leroy, Paris, nebst Kadelabern, Empire-Stil, 84 £.

v. SCHLEINITZ.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1896/97. Heft 12.

Der Silberschatz von Bosco reale. Von F. Winter. — Goethe's Königslieutenant und Frankfurter Bilder aus der Provence. Von G. Ebers.

Gazette des Beaux-Arts. 1897. 1. März. (Nr. 477.)

Ernest Hebert. I. Von G. Lafenestre. — La décoration de Versailles au XVIII. siècle. VI. Von P. de Nolhac. — La statue équestre de Louis XV par Edme Bouchardon. I. Von A. Roserot. — Les miniatures de Fouquet à Chantilly. Von E. Michel. — Hans Baldung Grien et le retable de Saint-Sebastien. Von R. Stiassny. — Les Goncourts et l'art. II. Von R. Marx. — La collection Caillebotte au Musée du Luxembourg. Von L. Benedite. — Les eaux-fortes de M. J-P. Heseltine.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1896. Heft 11.

Alte Abbildung der früheren Dreikönigenkapelle des Kölner Doms. Von Schnütgen. — Alte Passions- und Glorifikationstafeln in der St. Mathiaskirche bei Trier. Von J. Braun. — Verwendung edler Metalle zum Schmuck der römischen Kirchen vom V. bis zum IX. Jahrhundert. Von St. Beissel. — Die Reste der im X. Jahrhundert erbauten St. Clemenskirche zu Werden a. d. Ruhr. Von W. Effmann.

Inhalt: Aus dem römischen Kupferstichkabinett. — Aus dem Wiener Künstlerhause. Von W. Schölermann. — Dante's Spuren in Italien. Von A. Rosenberg. — K. A. Bergmeier †. — Dr. A. Bredius. — Internationaler Wettbewerb für ein farbiges Reklamebild. — Kommission des Vereins Berliner Künstler für die große Berliner Kunstausstellung; Teilnahme der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft an der Ausstellung in Brüssel. Archäologische Gesellschaft in Berlin. — Der plastische Schmuck des Reichstagsgebäudes; Ausschmückung der Siegesallee in Berlin; das Appartamento Borgia im Vatikan; Aus Rom; Aus Paris; Staatliche Kunstpflege in Österreich. — Kunstauktion von C. G. Börner in Leipzig; Versteigerung der Sammlung Zschille in London. — Zeitschriften. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 19. 25. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Da ich während der Osterferien eine Studienreise antrete, bitte ich die Herren Korrespondenten, ihre Einsendungen vom 1. April bis 8. Mai sämtlich direkt an die Verlagshandlung nach Leipzig zu adressiren. *C. v. LÜTZOW.*

DIE QUELLEN DER BIOGRAPHIE DES ANTONELLO DA MESSINA.

Vasari teilt am Schlusse seines Berichtes über das Leben des *Antonello da Messina* eine Grabschrift des Künstlers mit, welche lautet:

D. O. M.

Antonius pictor, praecipuum Messanae suae et Siciliae totius ornamentum, hac humo contegitur. Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit, sed et quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus italicae picturae contulit summo semper artificum studio celebratus.

Vasari vergaß uns zu sagen, wo sich diese Grabschrift befindet; da er sie aber gewiss nicht selbst erfunden hat, sondern ihm dieselbe von befreundeter Seite mitgeteilt wurde, müssen wir sie für älter als Vasari's Vite ansehen.

Wenn wir Antonello's Tod, um das Jahr 1493 in Venedig, wie die allgemeine Annahme lautet, als glaubwürdig ermittelt betrachten, so wurde sie zwischen 1493 und 1550 verfasst. Wie oft man sie auch inzwischen gesucht hat, ist es bis jetzt niemanden geglückt, sie aufzufinden. Sie erzählt, dass Antonello der erste war, der in Italien mit Ölfarben malte, eine Thatsache, die, abgesehen von dem viel höheren Alter der Ölmalerei, insofern nicht geleugnet werden kann, als Antonello wirklich der älteste italienische Maler ist, der nach Art der van Eyck die Ölfarbe zu behandeln verstand, eine Kunst, welche seit dem Erlöschen der altvlämischen Schule niemand wieder verstanden hat.

Die nächste Nachricht, die vielleicht sogar älter ist als die oben angeführte Grabschrift, findet sich in *Sabellico,* De situ urbis Ven., zuerst erschienen 1514.[1])

Daselbst heißt es:

In *Cassiani* templo tabula est Messenii pictoris cui ad exprimenda quae voluit nihil videtur, praeter animam quam dare non potuit, defuisse.

Sabellico spricht hier von einem berühmten Altarbilde Antonello's in S. Cassiano, einer Madonna mit dem Kinde und dem hl. Michael, welches sich, nach Sansovino, noch 1580 an seinem Platze befand, 1646 aber, als Ridolfi sein Buch schrieb, bereits verschwunden war.

Im Jahre 1524, also ungefähr 26 Jahre vor Erscheinen der Vite des Vasari, wandte sich Marcantonio *Michiel*, ein verständiger Kunstfreund, hinter welchem *Lermolieff* den Anonymus des Morelli vermutet, an den Architekten *Summonzio* aus Neapel, in der Absicht, von diesem nähere Nachrichten über Antonello da Messina zu erhalten. Die Antwort des Neapolitaners an den Venetianer vom 20. März 1524, welche wiederholt, aber selten korrekt, wiedergegeben wurde, lautet:

„Da questo tal tempo (dei discepoli di Giotto) non havemo avuto in queste parti ne homo esterno ne paesano celebre fino ad Maestro *Colantonio* nostro Napolitano, personna tanta disposta all' arte della pictura, che se non moriva jovene, era per fare cose grandi. Costui non arrivo, pel colpa detti tempi, alla perfetione del disegno delle cose antique, siccome ei arrivo il suo dis-

1) Abgedruckt bei Graeve und Burmann: Thesaurus antiqu. Italiae. Lugd. Batav. 1722. V. IX.

cepulo *Antonello da Messina,* homo secondo intento, noto appresso voi. La professione di Colantonio tutta era siccome portava quel tempo, in lavoro di Fiandra, e lo colorire di quel paese: al che era tanto dedito, che aveva deliberato andarvi: ma il *Re Raniero* lo ritenne qua con mostrarli ipso la pratica e la tempera di tal colorire. Fu in Colantonio una gran destrezza in imitar qualche volta, la qual imitazione esso aveva tutta convertita in le cose di Fiandra, che allora sole erano in prezzo."

Summonzio nennt also Antonello da Messina den Schüler eines gewissen *Colantonio*, der im Begriffe war, nach Flandern zu gehen, aber vom Könige *René* zurückgehalten wurde, der ihm selbst diese Kunst zeigte und lehrte. René war der Rechtsnachfolger der Königin Johanna II. von Neapel, welche 1435 starb und ihn zum Erben eingesetzt hatte. Er kam erst 1438 nach Neapel, sein ererbtes Königtum anzutreten, entfloh aber 1440 vor König Alfons von Arragonien, kam wieder zurück und überließ 1442 Neapel endgültig seinem Gegner.

Spätere sizilianische Künstler-Biographen verleihen diesem Colantonio das Geburtsjahr 1352, machen ihn zu einem Schüler des Simone Napoletano, und lassen ihn 1444 im Alter von 92 Jahren sterben, ohne die Quellen anzugeben, aus welchen diese Wissenschaft geschöpft ist.

Ein ihm zugeschriebenes Bild ist bezeichnet: A. MCCCLXXI Nicholaus Tomasi de Flore . Picto . und Crowe und Cavalcaselle haben es für die Arbeit eines florentinischen Malers erklärt, dessen Name man unter jenen findet, die mit Jacopo da Casentino die Malergilde in Florenz gründeten; ein anderes ihm zugeschriebenes Bild, St. Franciscus d'Assisi und St. Hieronymus, zum Teil in der Laurentiuskirche in Neapel, zum Teil im Museum daselbst, halten Crowe und Cavalcaselle für eine Arbeit van Eyck's. Collantonio ist allem Anscheine nach ein fabelhafter Maler, der, als ihm König René die Ölmalerei gelehrt haben soll, schon an die 90 Jahre alt war, also kaum mehr viel von dem verstanden haben kann, was ihm der König möglicherweise zeigen konnte.

Wir dürfen den ganzen Collantonio lediglich für eine Erfindung des Summonzio halten, ohne der Kunstgeschichte die geringste Unbilde zuzufügen.

Charakteristisch aber ist es, dass *Summonzio* den Antonello sofort zu einem Schüler dieses fabelhaften Collantonio macht, während doch die (— sizilianische — ?) Grabschrift Antonello's diesen selbst als den ersten nennt, der in Italien in Öl gemalt habe. Summonzio hat diese Grabschrift Antonello's offenbar nicht gekannt. Möglich ist auch, dass Summonzio aus dem Namen des Antonello, auf Grund irgend einer anderen gehörten Fabel, den des *Colantonio* erfand, um die ersten in Italien gemalten Ölbilder noch ehrwürdiger zu machen.

Zwischen diesen Brief des *Summonzio* und die *Vite des Vasari* dürfte die Erwähnung Antonello's von dem Sizilianer *Matteo Collaccio* zu setzen sein, die er in einem Briefe an Antonio Siciliano, einen anderen Sizilianer und Rektor der Universität von Padua macht, worin er von den berühmten Männern seiner Zeit spricht, und sagt: „habet vero haec aetas *Antonellum* Siculum cujus pictura Venetiis in *Divi Cassiano* aede magnae est admirationi".[1])

1550 schrieb Vasari, nachdem er über Jan van Eyck und dessen Erfindung der Ölmalerei gesprochen, folgendes:[2])

„Zu jener Zeit war Antonello aus Messina nach dieser seiner Vaterstadt zurückgekehrt, ein Mann von hellem und richtigem Verstand und erfahren in seinem Berufe. Er hatte sich viele Jahre in Rom im Zeichnen geübt, und sich dann vorerst nach Palermo zurückgezogen, woselbst er eine Menge Arbeiten ausführte. — — Antonello begab sich, verschiedene Geschäfte zu besorgen, einstmals von Sizilien nach Neapel und hörte daselbst, König Alfons habe aus Flandern das obengenannte Bild erhalten, welches Johann von Brügge (Jan van Eyck) in Öl in solcher Art gemalt habe, dass man es waschen könne, dass es jede Erschütterung ertrage und in allem vollkommen sei.

Antonello suchte es zu sehen und die Lebendigkeit der Farben wie die Schönheit und Einheit der Malerei übten eine solche Macht über ihn aus, dass er alle anderen Gedanken und Pläne hinansetzte und sich nach Flandern begab. In Brügge angelangt, erwarb er sich die vertraute Freundschaft Johanns — und schied nicht eher von Brügge, als bis er die langersehnte Methode völlig erlernt hatte. Bald nachher starb Johann, und Antonello verließ Flandern, um sein Vaterland wieder zu sehen. — Er verweilte nur wenige Monate in Messina, und ging dann nach Venedig, woselbst er als ein Mann, der im hohen Maß dem Vergnügen und besonders den Freuden der Liebe ergeben war, für sein ganzes übriges Leben zu bleiben beschloss, da er dort eine Lebensweise ganz nach seiner Neigung gefunden hatte. Er fing an, daselbst zu arbeiten und führte viele Ölbilder aus, wie er es in Flandern gelernt hatte.

Diese sind in den Häusern der Edelleute verstreut und wurden der Neuheit wegen sehr geschätzt; viele andere schickte er nach verschiedenen Orten, und als er endlich großen Ruf und Namen erlangt hatte, bekam er Auftrag für S. Cassiano, eine Pfarre jener Stadt, ein Bild zu malen. Er vollführte es nach besten Kräften, ohne Zeit zu sparen, und es wurde sowohl um der Neuheit der Malerei als um der Schönheit der Figuren willen, die nach guter Zeichnung dargestellt sind, sehr gerühmt und in Wert gehalten. Als man zudem erfuhr, welch Geheimnis er von Flandern nach Venedig gebracht hatte, erzeigten ihm die Edelherren jener Stadt bis zum Ende

1) Morelli, Notizia da un Anonimo, p. 189.

2) Ed. Le Monnier. IV. p. 74 100. Wir geben die sattsam bekannte Stelle nur im gekürzten Auszuge.

seines Lebens immerdar viel Liebe und Freundlichkeit etc. etc. — Antonello arbeitete nach Vollendung des Gemäldes von S. Cassiano viele Bilder für die Edelleute Venedigs; ein anderes Bild von ihm, worin St. Franciscus und St. Dominicus dargestellt sind, besitzt der Florentiner Herr Bernardo Vecchietti und endlich noch erhielt dieser Künstler Auftrag, im Palaste der Signoria einige Bilder zu malen, welche man dem Veroneser Francesco di Monsignore nicht übertragen wollte, obgleich der Herzog von Mantua ihn sehr begünstigte.

Antonello ward aber krank in seinem 49. Jahre an Seitenstechen, ohne nur Hand an jenes Werk gelegt zu haben. Die Meister seines Berufes, dankbar für das Geschenk, welches er der Kunst durch Überbringung der neuen Methode verliehen hatte, ehrten ihn durch ein feierliches Begräbnis, wie die Grabschrift beweist, welche ihm gesetzt wurde" (s. oben).

Es ist klar, dass *Vasari* von Antonello ähnliches erzählt, wie Summonzio von seinem Colantonio zu sagen wusste, dass aber weder er noch die Quelle, aus welcher Vasari schöpfte, den Bericht des Summonzio kannten. Er weiß kein Wort von dem Colantonio, den zu übergehen weder er noch weniger Vasari's Berichterstatter Ursache hatten. Vasari lässt aber Antonello thatsächlich nach den Niederlanden gehen und bei Jan van Eyck lernen; dieser starb 1441, kann somit unmöglich der Lehrer des Antonello gewesen sein, dessen Tod im 49. Jahre wir aus anderen Gründen um 1493 annehmen müssen.

Dieser Widerspruch hat der Kunstgeschichte viel Sorge bereitet, obwohl es bekannt ist, dass dem Vasari, wie seinen späteren italienischen Nachfolgern samt und sonders, jeder niederländische Maler des 15. Jahrh. Giovanni van Eyck und jeder des 16. Jahrh. Alberto Durero oder Luca van Leyden hieß. Ernst zu nehmen ist nur die Thatsache der Reise Antonello's nach den Niederlanden, die, vorausgesetzt, dass Vasari seine Nachrichten über ihn von einem Sizilianer erhielt, wie Lermolieff behauptet, umsoweniger erfunden sein kann, da sie der Sizilianer zum höheren Nachruhme seines Landesgenossen und höherer Ehre seines engeren Vaterlandes gewiss eher verschwiegen als erfunden und wie Summonzio einen anderen Sizilianer Colantonio als Lehrer Antonello's vorgeführt hätte. Es ist daher unhaltbar, wenn *Lermolieff*[1]) sagt:

„Zu den Ansichten, welche im Laufe der Jahre den Charakter des Dogmas angenommen haben, mit dessen logischer Analyse man sich nicht weiter mehr befasst, gehört in erster Linie die Überzeugung, dass Antonello nach Flandern gewandert und dort bei Johann von Eyck (einige neuere Schriftsteller substituiren dem 1441 verstorbenen van Eyck den Roger van der Weyden oder auch den Hans Memlinck) die Ölmalerei erlernt habe. Irre ich nicht gröblich, so dürfte diese Fabel der lebhaften und eitlen Phantasie irgend eines Sizilianers ihren Ursprung verdanken."

1) Die Galerieen zu München und Dresden. 1891. p. 239.

Lermolieff irrt hier allerdings. Wenn man gerade diese Ansicht einer logischen Analyse unterzieht, so verliert sie den Charakter der Fabel und wird um so wahrscheinlicher, da Antonello's Werke sie nur bestätigen. Lermolieff will uns zwar beweisen, dass Antonello nicht nötig hatte nach Flandern zu gehen, sondern bei flandrischen, in Italien reisenden Künstlern selbst Gelegenheit genug hatte, die flandrische Malweise zu lernen.

Sollte es dem gelehrten Forscher unbekannt geblieben sein, dass noch im Jahre 1469 *Johannes de Justo*, der Sohn des Vicekastellans von Torre di S. Vicenzo, im Auftrage und auf Kosten des Königs Ferdinand von Neapel nach Brügge gesandt wurde, um dort die Malerei zu erlernen?[1]) Das würde gewiss nicht nötig gewesen sein, wenn Lermolieff's Vermutung ihre Richtigkeit hätte.

Man hat für die flandrische Reise des Antonello auch Urkunden beizubringen versucht, und 1824 produzirte De Bast ein Manuskript, welches die Beweise dafür enthalten sollte; aber die belgischen Kritiker haben die Hinfälligkeit dieses Machwerkes dargethan. Es konnte sich auch in der That nicht mehr darum handeln, Antonello's Anwesenheit in dem Atelier des Jan van Eyck zu belegen, nachdem inzwischen die angeblich 1445 datirten Bilder seiner Hand als in den Jahreszahlen entstellt nachgewiesen waren. Antonello kann in der That seine Kunst auch bei Memling, Gerard David, Rogier van der Weyden oder irgend einem oder mehreren anderen Malern jener Zeit gelernt haben, mit welchen seine Arbeiten nicht selten viel größere Verwandtschaft aufweisen, als mit jenen van Eyck's, aber unmöglich kann er seine Technik, die durchgebildete niederländische Art der Anschauung, einem wandernden Künstler abgesehen oder ohne nachhaltige praktische Studien unter Leitung eines niederländischen Meisters in sich selbst gefunden haben.

Das Resultat, zu welchem er gelangte, ist ein dem Arbeitsresultate der gesamten vlämischen Schule zu sehr verwandtes und zu ähnliches. Antonello hätte für sich allein in Italien die ganze Stufenleiter technischer Erfahrungen durcharbeiten müssen, welche in den Niederlanden Hunderte und Hunderte niederländischer Maler insgesamt durchgemacht hatten, um die technische Fertigkeit auf jene Höhe zu bringen, auf welcher sie uns eben in den van Eyck's, in Memling und auch in Antonello da Messina erscheint. Die Annahme Lermolieff's ist in jeder Beziehung unhaltbar.

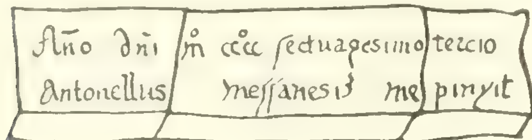
Aber prüfen wir die Sachlage weiter. Die litterarischen Quellen nach Vasari sind vollständig wertlos, da sie sämtlich auf seinem Berichte beruhen und des

1) Arch. stor. per le prov. Napolit. 1884. p. 223, 226.

Neuen nicht das Geringste beibringen. Auch van Mander weiß uns nichts zu sagen, was nicht Vasari gesagt hätte.

Anders die Werke Antonello's. Das älteste beglaubigte Gemälde von ihm ist das Altarbild aus St. Gregorio, gegenwärtig im Museo Peloritano in Messina.

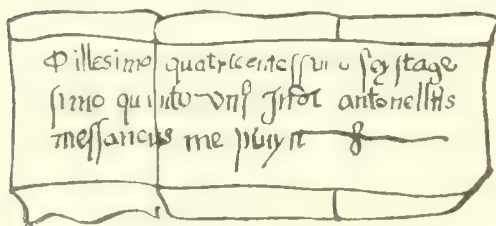
Es ist bezeichnet: Año Dñi m̃^{0} cccc^0 sectuagesimo tertio. Antonellus Messanesis me pinxit.



Das Bild ist nicht in Öl, sondern in Tempera mit graugrüner Untermalung der Schatten auf Goldgrund gemalt und von vlämischen Einflüssen kann hier gar nicht die Rede sein; es sieht aus, wie alle sizilianischen Bilder jener Zeit, und das von Crowe und Cavalcaselle sowohl als auch von Lermolieff erkannte „vlämische Aussehen" ist eine Phantasie. Desgleichen geht aus der deutlichen Schrift hervor, dass das von Crowe und Cavalcaselle[1]) angegebene Zeichen, welches „oleo" gelesen wird, gar nicht vorhanden ist und von ihnen nur zur Aufrechthaltung ihrer ganz unklaren Theorieen über den Entwicklungsgang Antonello's, nach Analogie des Antwerpener Bildes, hineingedichtet wurde.

Dass die Jahreszahl 1463 und nicht 1473 zu lesen, ist deutlich genug. Es wurde demnach nicht im Jahre 1473, wie man allgemein annimmt, sondern 1463 in Messina gemalt.

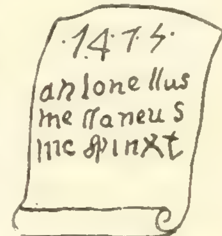
Das nächste Bild ist der segnende Heiland der National Gallery in London, bezeichnet: Milesimo quadricentesimo Sextagesimo quinto VIII Judi Antonellus messaneus me pinxit.



Auch dieses Bild erinnert die Herren Crowe und Cavalcaselle an die Niederländer und für Lermolieff sieht er „noch (sic!) sehr flandrisch aus!" In dieser Schrift ist der für „oleo" gelesene Schriftzug lediglich ein Füllungsschnörkel; dass die Jahreszahl auch hier 1465 und nicht 1473, oder wie Wauters will 1475 heißt, geht ebenfalls aus dem Faksimile der Bezeichnung deutlich genug hervor; das x in sextuagesimo ist derselbe Buchstabe wie das x in pinxit. Das Bild ist somit nicht niederländisch und nicht in Öl gemalt.

1) Allg. Künstler-Lexikon. II. 124.

Die der Zeit nach zunächst folgenden Bilder sind: das männliche Porträt der Sammlung Hamilton (jetzt Berlin), bezeichnet: 1474, Antonellus Messaneus me pinxit; ein zweites Porträt, bezeichnet: 1475, Antonellus Messaneus me pinxit (Paris); und die vielbesprochene Kreuzigung in Antwerpen mit der Bezeichnung: 1475, Antonellus Messaneus me Ol. pinxit, die einzige Signatur, in welcher dieses Ol. überhaupt vorkommt.



Der Abstand zwischen den beiden oben erwähnten Bildern aus dem Jahre 1463 und diesen drei und allen thatsächlich in Öl gemalten späteren, ist ein so großer, dass es unnötig ist, ihn besonders hervorzuheben. Diese letzten Arbeiten verraten eine vollständig andere Anschauung und andere Technik. Die Landschaft des Antwerpener Bildes ist ihrem Gegenstande nach italienisch, die Figuren erinnern an Carpaccio, aber die Technik ist flandrisch, und flandrisch ist die Art der Detailarbeit und die Weise zu sehen, — die Anschauung. Zwischen diesen Jahren 1463 und 1475 liegt eine andere Welt und Antonello muss in dieser Zeit in den Niederlanden gewesen und hier in niederländischen Ateliers gearbeitet haben. Die späteren, datirten Bilder von 1476, Bildnis eines 60jährigen Mannes, in Mailand (Trivulzi), Christus am Kreuz in London (Nat. Gal.) von 1477 und das Porträt in Berlin von 1478 erhärten und bestätigen dieses Urteil.

Aber noch eine andere Thatsache ergiebt sich aus der Prüfung dieser Bezeichnungen, die wir zum Schlusse anmerken wollen. Antonello bezeichnet stets Antonellus:

Antonellus Mesaneus P. (Berlin, St. Sebastian), Antonellus Messanēsis P. (Berlin, Maria), s. Abb., Antonellus I.. εςςανευς Pinxi. (Pavia, Malaspina), Antonellus

+ANTONEILVS•MESSANESIS+P+

Messaneus me pinxit (Venedig, Akademie, Christus), Antonellus Messanius pinxit (Venedig, Akad., Mariä), nur das einzige Bild der k. k. Museen in Wien, der Leichnam Christi von drei Engeln gehalten, angeblich nach einer alten aber erfundenen Sage für den Rat der Zehn in Venedig gemalt, ist bezeichnet: *Antonius Mesanēsis.* Antonello hat niemals Antonius gezeichnet, und demnach hat dieses Bild ein anderer Maler aus Messina gemalt, der Antonio hieß, nicht aber unser Antonello.

Die Behauptung Lermolieff's, dass die Wanderung Antonello's nach den Niederlanden in das Reich der Fabel zu verweisen sei, ist demnach unrichtig; Antonello war zweifellos zwischen den Jahren 1463 und 1474 in Flandern, und wir können getrost die Biographie Antonello's auf jene Anschauung zurück redigiren, auf welcher sie sich vor Lermolieff's Behauptungen befand.

A. v. WURZBACH.

KUNSTBLÄTTER.

* Unter dem Titel *Rückwardt's Architekturschatz* hat der bekannte Photograph von Außen- und Innenarchitekturen *Hermann Rückwardt* in Groß-Lichterfelde in Berlin mit der Herausgabe eines Sammelwerkes begonnen, das einen Auszug aus seinen großen, wegen ihrer hohen Preise nur einem kleinen Kreise zugänglichen Sonderpublikationen bilden soll. Um seine Anschaffung zu erleichtern, sind die großen photographischen Originalaufnahmen verkleinert und mit Hilfe der wohlfeilen Autotypie in einem immerhin noch sehr stattlichen Quartformat reproduzirt worden. Die Reproduktionen sind so klar und in den Details so deutlich, wie es der gegenwärtige Stand dieser mechanischen Wiedergabe in ihrer besten Ausführung nur ermöglicht. Die malerische Wirkung bleibt jedenfalls nicht hinter der der Originalaufnahmen zurück. Dafür wird aber weiteren Kreisen eine ganz erstaunliche Fülle von Material an Gesamtaufnahmen, an Details, an Innenräumen u. dgl. m. geboten, wobei nicht bloß Bauten unserer Zeit, sondern auch solche aus früheren Jahrhunderten bis zum Mittelalter berücksichtigt werden. Aus der ersten Lieferung citiren wir nur das von *E. Ihne* im Stile der englischen Renaissance (Elisabethstil) erbaute Taunus-Schloss der Kaiserin Friedrich (Friedrichshof) mit seinen zahlreichen Nebengebäuden, das Reichsgerichtsgebäude und die Universitätsbibliothek in Leipzig, das Kyffhäuserdenkmal, die anmutigen Villen aus der Grunewaldkolonie bei Berlin und eine prächtige Rokokodecke aus Schloss Benrath am Rhein, um die Vielseitigkeit des Inhalts zu kennzeichnen. Die Sammlung ist zunächst auf vier Serien zu je 10 Lieferungen (jede zu 30 Tafeln) berechnet. Auf jede Serie kann einzeln (6 M. für die Lieferung) subskribirt werden. In diesen Serien wird u. a. auch Schloss Brühl, die Perle der rheinischen Rokokoarchitektur, zur Wiedergabe gelangen, was um so erfreulicher ist, als für die vergriffene große Ausgabe im Handel sehr hohe Preise gefordert werden.

NEKROLOGE.

Gustav Heider †. Am Montag den 15. März ist in Wien nach kurzer Krankheit der hervorragendste unter den österreichischen Kunstgelehrten der älteren Generation im 78. Lebensjahre gestorben. Im Verein mit Eitelberger war es namentlich Heider, der vor nahezu einem halben Jahrhundert das wissenschaftliche Studium der heimischen, insbesondere der mittelalterlichen Kunst in Österreich begründete. Seine Forschungen auf dem Gebiete der christlichen Symbolik und Typologie, sowie die mit Eitelberger und Hieser herausgegebenen „Kunstdenkmale des Kaiserstaates“ verschafften ihm allerorten einen geachteten Namen. Zugleich gewann Heider in seiner amtlichen Stellung als Kunstreferent im Unterrichtsministerium einen bedeutenden Einfluss auf das moderne Kunstleben. Er brachte 1865 die seit lange geplante Reorganisation der Wiener Akademie zum Abschluss und wurde darauf zu deren Präsidenten erwählt. Der Kaiser ehrte Heider's Verdienste durch die Verleihung hoher Orden und durch die Erhebung in den Freiherrnstand. Heider lebte seit längeren Jahren in Wien in stiller Zurückgezogenheit.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Dr. Josef Neuwirth* ist zum ordentlichen Professor der Kunstgeschichte an der deutschen Universität Prag ernannt worden.

*** *Bei der Kunstakademie in Düsseldorf* ist der Unterricht in der katholisch-kirchlichen Malerei vom 1. April ab dem ordentlichen Lehrer, Geschichtsmaler Professor *Lauenstein* übertragen worden.

*** Der Archäologe Dr. *Winnefeld*, der kurze Zeit als außerordentlicher Professor an der Akademie in Münster thätig war, ist als Privatdocent in den Lehrkörper der Universität Berlin übergetreten.

DENKMÄLER.

*** *Die Ausführung des Helmholtzdenkmals für Berlin*, das im Vorgarten der Universität aufgestellt werden soll, ist dem Bildhauer Prof. *Ernst Herter* übertragen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Über die Vorbereitungen zur Kunstausstellung in Liegnitz*, die, wie bereits gemeldet, in den Tagen vom 15. April bis 9. Mai in der Aula der Realschule stattfinden soll, wird uns weiter geschrieben: Die Aula wird durch Einfügung von Scheerwänden für die Zwecke der Ausstellung hergerichtet werden. Ihren Kernpunkt wird eine Sammlung von Bildern Münchener Künstler bilden, die der Maler *Georg Schuster-Woldan*, ein Liegnitzer, zusammengebracht hat. Es haben über 40 Künstler mit 70 Bildern zugesagt. Man hofft noch F. v. Lenbach und hervorragende Mitglieder der „Secession“ heranzuziehen. Die bekanntesten schlesischen Maler, insbesondere die aus Liegnitz stammenden, sind besonders eingeladen worden. Auch an das Provinzialmuseum und den schlesischen Kunstverein ist man mit dem Ersuchen um Überlassung von Bildern für die Liegnitzer Kunstausstellung herangetreten. Unter den 40 Münchenern, die bereits zugesagt haben, sind besonders Defregger, Löfftz, Grützner, Firle, Echtler, Höcker, Gysis, C. Schultheiß, Holmberg, Seiler, Simm und Willroider hervorzuheben.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

* *Verein Danziger Künstler in der Peinkammer.* Vor Jahr und Tag hat sich in der alten Hansestadt Danzig ein Verein aus Künstlern und Kunstliebhabern gebildet, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, auch in diesem entlegenen, den Kunstcentren fernstehenden Orte der neuen Kunstrichtung Eingang zu verschaffen. Ganz im Stillen begann er seine Thätigkeit und hat es erreicht, die weiteren Kreise der Stadt für seine Wirksamkeit zu interessiren. Excellenz von Gossler, der Oberpräsident von Westpreußen, hat das Ehrenpräsidium übernommen. Der erste Vorsitzende, der Maler *Adolf Männchen*, dessen Erfolge auf der letzten internationalen Kunstausstellung in Berlin bekannt sind, hat es sich angelegen sein lassen, durch kleine Künstlerfeste, wie sie in Düsseldorf und München üblich sind, hier aber als etwas ganz neues einen eigenartigen Reiz hervorriefen, dem Verein äußerlich ein künstlerisches Gepräge zu geben. Sehr zu statten kam dabei das altertümliche Gebäude des Stockturmes, in dessen Peinkammer mit freundlicher Genehmigung des Magistrates der Stadt Danzig die Künstlerschar haust; für künstlerische Zwecke thätig hat sich der Verein nach verschiedenen Richtungen hin gezeigt. Im Frühjahr 1896 veranstaltete er in seiner Peinkammer eine Ausstellung von Steindrucken Hans Thoma's, von Originalhandzeichnungen Josef Sattler's, zu denen sich außer einigen Plakaten Chéret's und Grasset's eine reiche Zahl von Gemälden der Danziger Künstler Professor Stryowski und Männchen gesellten. Im Herbst desselben Jahres folgte eine Schwarz-Weiß-Ausstellung, die das Publikum mit Radirungen von Peter Halm, Hubert Herkomer, William Strang, Frank Short, Friedrich Böhle

und Steinzeichnungen von Steinhausen, Süs und dem Engländer Shannon bekannt machte. Zu ihnen kamen noch in großer Auswahl die Bilderbücher von Walter Crane. Beide Ausstellungen, die durch freundliches Entgegenkommen der Kunsthandlungen von Arnold in Dresden und J. P. Schneider in Frankfurt a. M. gefördert waren, sind von dem zweiten Vorsitzenden des Vereins, Herrn Dr. Ostermayer, veranstaltet worden. Das Publikum hat durch reichen Besuch und durch Ankäufe einzelner Blätter sein Interesse für diese Unternehmungen zu erkennen gegeben. Erweitert wurde die Thätigkeit des Vereins im Winter durch Veranstaltung von Vorträgen vor einem geladenen Publikum. Herr Dr. Rudolf Kämmerer, Assistent im Kupferstichkabinett zu Berlin, sprach im November 1896 über das Thema: „Die bildende Kunst in Danzig“. Im Januar 1897 folgte ein Vortrag des Herrn Dr. Ostermayer über „Künstlerische Plakate“. Die zahlreiche Sammlung des Vortragenden von Plakaten aller Nationen — man zählte über 300 Blätter — illustrirte den Vortrag in lebendiger Weise. Im Februar dieses Jahres sprach Herr Dr. Strehl über „Michel Angelo und die Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle“. Vermittels eines Skioptikons wurden Einzel- und Gruppenbilder der Deckengemälde vorgeführt. Ende März wird Herr Dr. Ostermayer noch einen Vortrag halten über „Hans Thoma und seine Bilder“. Hans Thoma, den der Verein zu seinen auswärtigen Mitgliedern zählen darf, hat dem Vortragenden auf seine Bitte eine reiche Auswahl von Handzeichnungen, Naturstudien, Steindrucken, Photographieen und Photogravüren nach Ölbildern und Aquarellen zur Verfügung gestellt. *F. O.*

VERMISCHTES.

Über die weitere innere Ausschmückung des Reichstagsgebäudes liegen folgende neue Nachrichten vor. Im Hauptsitzungssaal wird zunächst die Ergänzung der Holzschnitzarbeiten vorgenommen. Mit der Herstellung der dafür notwendigen Modelle sind die Bildhauer *Vogel* und *Giesecke* beschäftigt. Für den Sitzungssaal des Bundesrates werden vier Eckfiguren unter Baldachinen in Holz geschnitzt, zu denen gleichfalls Bildhauer Vogel die Modelle gefertigt hat. Mit den Vorarbeiten für die Ausmalung und Vergoldung der Decke dieses Raumes ist bereits begonnen worden. Der zugehörige Vorsaal erhält in seinen großen Wölbungen gleichfalls Malereien. Mit der Herstellung der für diesen Zweck erforderlichen Kartons ist Prof. *Stuck* in München beschäftigt. Auch erhält der Vorsaal an seiner geschlossenen Stirnwand einen hohen Kamin aus istrischem Stein, der mit Reliefs und Mosaikeinlagen reich geschmückt ist. Der Schreib- und Lesesaal werden noch im Laufe dieses Jahres ihren Gemäldeschmuck erhalten. Die Vorwürfe für diese Gemälde sind deutsche Landschaften und Städte. Für das Hauptfeld des Schreibsaales malt Prof. *Schönleber* in Karlsruhe „Straßburg mit dem Münster“ und für zwei andere Flächen Prof. *K. Ludwig* in Berlin „die Zugspitze“ und „den Wendelstein“. Im Lesesaal malt für das Hauptfeld Prof. *Eugen Bracht* „das Kap Arkona“ und für die Längswände Prof. *K. Ludwig* „die Marienburg“, *L. Dill* in München „die Wartburg“, Prof. *G. Kühl* in Dresden „den Hafen von Hamburg“ und Prof. *Preller* in Dresden „die Kaiserstadt Speyer“. Für die vier Seiten der Galerie in der Kuppelhalle arbeiten Prof. *Hilgers* in Rom die allegorischen Gestalten der „Mäßigung“, „Kraft“, „Wohlthätigkeit“ und „Vorsicht“, Prof. *Schilling* in Dresden die der „Liebe“, „Gerechtigkeit“, „Forschung“ und „Wahrhaftigkeit“. Auf den Brüstungen der zwischen den Kuppelpfeilern eingeordneten Brücken sind vier allegorische Figuren aufgestellt worden, die nach den Modellen des Prof. *Widemann* von Bildhauer *Hildebrand* in Marzanastein gemeißelt sind. Auf der einen Seite stehen die „Weisheit“, ein sinnender Greis, und die „Macht“, eine Frauengestalt mit Scepter und Reichsapfel, auf der anderen Seite die „Begeisterung“, eine Jünglingsgestalt mit erhobenem Schwert, und der „Ruhm“, eine Frauengestalt mit Schild und Posaune.


Birnförmige Siegburger Vase.
(Sammlung Wirtz.)

⊙ *Ein Gesetzentwurf über die Vorarbeiten zur Errichtung einer Gedenkhalle* zu Ehren der im Kriege von 1870/71 gefallenen oder schwerverwundeten Krieger, die in Berlin errichtet werden soll, war auf Grund eines einmütigen Beschlusses des Bundesrates durch den Reichskanzler dem Reichstage vorgelegt worden. Als Kosten für die Vorarbeiten wurden 50000 M. gefordert. In der Begründung war nur bemerkt worden, dass im Innern der Gedenkhalle „die Namen der im Feldzuge 1870/71 gebliebenen sowie der in Folge der dort erhaltenen Wunden verschiedenen oder dauerndem Siechtum verfallenen Krieger verzeichnet werden sollen“, und dass die Gesamtkosten sich auf etwa 2000000 M. belaufen würden. Über den für dieses Bauwerk in Aussicht genommenen Platz war in der Begründung nichts gesagt worden. Doch verlautete später, dass ein Platz im Tiergarten zwischen dem Brandenburger Thor und der Siegesallee, etwa mit Überbrückung der Charlottenburger Chaussee, bestimmt worden wäre. Dieses Projekt stieß in der Presse auf schwere Bedenken, zumeist aus dem Grunde, weil der Gedanke, im Innern der Halle auf einer Reihe von Tafeln über hunderttausend Namen anzubringen, eine künstlerische Gestaltung nicht zulässt. Auch im Reichstag hat der Plan keine günstige Aufnahme gefunden. Trotz der Befürwortung durch den Reichskanzler wurde der Gesetzentwurf ohne jede Diskussion an eine Kommission verwiesen, in deren Schoß er vermutlich für geraume Zeit begraben bleiben wird.

Stipendium für deutsch-böhmische Künstler. Der Verein deutscher Schriftsteller und Künstler in Böhmen „Concordia“ schreibt ein Stipendium im Betrage von 200 fl. ö. W. aus, welches zur Förderung künstlerischer Ausbildung für in Böhmen geborene oder daselbst lebende deutsche Vertreter der bildenden Künste (Baukunst, Bildhauerei, Malerei) bestimmt ist. Die Bewerber um dieses Stipendium haben nebst ihren Gesuchen den Nachweis ihrer selbständigen künstlerischen Thätigkeit, den Geburtsschein und einen Lebensabriss beizubringen, sowie die Art und Weise der Verwendung des Stipendiums bekannt zu geben und bei eventuellem Genusse desselben nach Verlauf eines Jahres über seine Verwendung an den Verein Bericht zu erstatten. Die bezüglichen Gesuche nebst Belegen sind an die Sektion für bildende Kunst der

„Concordia" in Prag, deutsches Haus, bis zum 31. März l. J. franko einzureichen. Die Verleihung des Stipendiums erfolgt auf Vorschlag der Sektion durch den Ausschuss des Vereines bis zum 30. April dieses Jahres.

VOM KUNSTMARKT.

Köln a. Rh. Vom 29. März bis 2. April gelangt durch die Handlung J. M. Heberle (A. Lempertz' Söhne) die Sammlung hervorragender Kunstgegenstände, Antiquitäten und Waffen aus dem Nachlasse des Herrn Rentmeisters *F. J. Wirtz* in Niederbreisig zur Versteigerung. Die Sammlung ist reich an Werken der Keramik, Krügen, Fayencen und Porzellanen, enthält Gläser, Arbeiten in Email und Elfenbein, Arbeiten in Gold, Silber, Bronze, Eisen und Zinn, Waffen, Arbeiten in Stein, Leder etc.; dem soeben erschienenen reich illustrirten Kataloge entnehmen wir zwei Abbildungen, über die ein hervorragender Kenner der Keramik schreibt: Die Abb. S. 299/300 zeigt eine der seltensten Gefäßformen des niederrheinischen Steinzeugs. Es ist ein Trinkgefäß mit flach kegelförmigem Bauch, der auf einem hohen, aus gewölbter Platte, Schaft und Knauf bestehenden Fuße ruht und oben einen geraden, cylindrischen Hals trägt. Die ganze Form erinnert sofort an die Hälfte einer sogenannten Doppelscheure oder eines Doppelpokals, wie sie in der deutschen Goldschmiedekunst des 15. und 16. Jahrhunderts sehr beliebt waren. Hier aber hat man es nicht mit einer Hälfte, sondern mit einem in sich fertigen Gefäß zu thun; die Bildung der Lippe lässt mit Sicherheit erkennen, dass sie nicht bestimmt war, ein aufzustülpendes Gegenstück oder einen Deckel aufzunehmen. Es ist nicht nur die hohe Seltenheit — ein ähnliches Exemplar befindet sich im Brüsseler Kunstgewerbe-Museum — die diesem Steinzeugkrug Interesse verleiht. Er erhält eine besondere Bedeutung als eines der ganz vereinzelten Zeugnisse für das Eindringen von Gefäßformen der Goldschmiedekunst in die rheinische Steinzeugindustrie, die sonst die Eigenart und den sicheren Geschmack der Formbildung als ihren besten Ruhmestitel beanspruchen kann. Hier aber hat, wie allein schon die Bildung des Fußes mit Schaft und Knauf erkennen lassen, sichtlich der Renaissancepokal Gevatter gestanden. Die Umformung der Einzelheiten ist völlig im Sinne der Töpferei erfolgt. Die Verzierung arbeitet ebenfalls mit den gewöhnlichen Mitteln der Siegburger Industrie. Die Ornamente des Fußes, Rosetten und Blattwerk, sind eingepresst, die des Bauches in Relief aufgelegt. Auf dem Bauch wiederholt sich zweimal ein von je zwei Löwen gehaltenes Wappenschild mit den Abzeichen der Manderscheid, Blankenheim, Virneburg, Schleiden und Dann. Darunter sind vier kleine Rundfelder mit weiblichen und männlichen Masken aufgelegt; auf Hals- und Fußplatte sind Löwenköpfe in Hochrelief angebracht. Die Salzglasur ist, wie beim Siegburger Steinzeug so häufig, nur mäßig gelungen; auf den nach oben gerichteten Flächen hat sie sich in allzu dicker Schicht niedergeschlagen, während die senkrechten Flächen des Halses und die Unterseite des Bauches ganz davon frei geblieben sind. Diese Erscheinung wiederholt sich in Siegburg besonders oft an den Stücken, die nach Form und Verzierung sichtlich als über die handwerksmäßige Ware hervorragender Arbeiten, als „Herrenwerk", hergestellt wurden; ein Beweis dafür, dass die Salzglasur im Siegburger Betrieb für die Massenware überhaupt nicht üblich war. Leider sind bei dem Ausgraben des 1880 in Bergheim gefundenen Steinzeugpokals die Fragmente des Halses nur zum Teil gerettet worden. Die Abbildung S. 301/302 giebt eine ovale gedeckelte Terrine mit Unterplatte, Louis XV. Die weißsilberne, im Inneren vergoldete Terrine ist von etwas derber, aber in ihrer Einfachheit vorbildlicher Form. Die Fruchtstücke an Bauch und Deckel sind getrieben, die durchbrochenen Füße, Griffe, der Deckelknauf und der sehr zierlich durchgearbeitete Rokokorand der Schüssel sind gegossen. Alle drei Teile tragen den Augsburger Stempel aus den Jahren 1765—1767, und die Meistermarke CD (gleich Rosenberg, Merkzeichen n⁰ 348). Sie gehört einem von Rosenberg nicht genannten Mitglied der bekannten Augsburger Goldschmiedefamilie Drentwett, vielleicht einem Sohne des 1763 verstorbenen Joh. Christoph Drentwett. Der dasselbe Zeichen führende Christianus Drentwett, den Rosenberg anführt, war bereits 1737 gestorben. *F.*



Ovale gedeckelte Terrine auf Unterplatte. (Sammlung Wirtz.)

In *Berlin* wird die bekannte Kollektion des verstorbenen Altertumsfreundes, des königl. Hofbürstenmachers Herrn *Heinrich Lieber*, am 30. März und den vier folgenden Tagen im *Rudolph Lepke'schen Kunst-Auktionshause* zur Versteigerung gelangen. Der über 800 Gegenstände aufführende Katalog verzeichnet antike Möbel und Kunstgegenstände jeder Art, darunter Porzellan, Fayencen, Majolika, Steingut, Glas, Arbeiten in Email, Gold, Silber, Kupfer, Bronze, Zinn, Eisen etc., Skulpturen in Marmor, Alabaster, Speckstein, Kehlheimer Stein, Bronze, Elfenbein, Holz etc., Ölgemälde, Aquarelle, Kupferstiche, Kupferwerke, Buntdrucke etc., Musiker- und Dichter-Autographen, textile Arbeiten, Stoffe, Gewebe, Stickereien etc., sowie Curiosa aller Art. Der soeben erschienene Katalog wird von genanntem Institute den Interessenten auf Wunsch kostenfrei zugesandt.

Frankfurt a. M. Am 30. März gelangt im Auktionssaal für Kunstsachen durch *R. Bangel* eine Sammlung von Kunstblättern größtenteils bekannter moderner Meister aus dem Besitze eines Frankfurter Privatmannes zur Versteigerung. Der 214 Blätter nachweisende Katalog ist mit zahlreichen Autotypieen geschmückt und wird Interessenten von genanntem Institute auf Verlangen kostenfrei zugesandt.

BERICHTIGUNG.

In Nr. 18 der „Kunstchronik", Spalte 274, Zeile 13 von unten lies: *Beatrizetto.*

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1897. Nr. 3.
Die Verhandlung der Eisenacher Kirchenkonferenz über evangelischen Kirchenbau. III. Von Dr. Frhr. v. d. Goltz. — Die Geschichte der christlichen Kunst von Franz Xaver Kraus. Von Dr. Gradmann. (Schluss.) — Fritz von Uhde: Die Predigt am See. (Schluss.) — Die altchristliche Elfenbeinplastik. Von Dr. A. Heussner.

Die graphischen Künste. XX. 1897. Heft 1.
Die Ausstellung graphischer Originalarbeiten der Gegenwart im Jahre 1895. I. Von K. Masner.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Firma **Fischer & Francke** in Groß-Lichterfelde bei Berlin, betreffend „Das Kupferstichkabinett", bei, den wir der Aufmerksamkeit der Leser empfehlen.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW., Yorkstraße 20

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 20. 1. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Da ich während der Osterferien eine Studienreise antrete, bitte ich die Herren Korrespondenten, ihre Einsendungen vom 1. April bis 8. Mai sämtlich direkt an die Verlagshandlung nach Leipzig zu adressiren. ***C. v. LÜTZOW.***

DAS NATIONALDENKMAL FÜR KAISER WILHELM I. IN BERLIN.

Am 22. März um 11 Uhr vormittags ist die Hülle von dem Reiterbilde des ruhmvollen Begründers des deutschen Reiches gefallen. In Anwesenheit der deutschen Bundesfürsten und ihrer Vertreter mit dem Kaiser Wilhelm II. an der Spitze, der Abgesandten befreundeter Herrscherhäuser hat unter dem Donner der Kanonen und dem Geläute aller Glocken das Denkmal, das das deutsche Reich aus seinen vom Reichstage bewilligten Mitteln errichtet hat, seine Weihe erhalten. Wie wir es jetzt vor uns sehen, fügt es sich glücklicher in die Raumbedingungen ein, als man nach der Wahl des Bauplatzes erwartet hatte. Die gegenüberliegende Schlossfassade ist trotz ihrer gewaltigen Höhenentwicklung nicht gefährlich. Dazu sind die Maße des Denkmals zu gewaltig genommen worden und dazu ist



Das Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I. vom Nationaldenkmal in Berlin.

die Gliederung der Fassade, wenn man von dem viel zu viel gerühmten, im Grunde aber nur durch die Massen wirkenden Eosander'schen Portal absieht, zu dürftig. Man hilft zwar dem Portal durch Füllung der leeren Flächen über dem Triumphbogen mit Reliefs historischen Inhalts auf; aber diese nachträgliche Korrektur wird die Öde der Fassade nur noch stärker hervortreten lassen. Das Reiterstandbild behauptet sich also mit Ehren nach der Höhe, und nach der Breitenentwicklung bildet die Halle ein vollkommen ausreichendes Gegengewicht gegen die Breite der Schlossfassade. Ungünstiger ist die Wirkung, wenn man mit dem Rücken gegen die Schlossfront steht und auf das Denkmal blickt. Dann wirkt die Halle wie eine zerrissene Koulisse, die überall unerfreuliche, empfindlich störende Ausblicke eröffnet.

Was jeder, der ein feinfühlendes Auge besitzt, jetzt

auf den ersten Blick sieht, ist natürlich den künstlerisch gebildeten Beratern des Kaisers und zuerst dem Kaiser selbst viel früher klar geworden. Nachdem er einmal den Platz auf der früheren Schlossfreiheit gewählt, hatte er auch an den Hintergrund für das Denkmal gedacht. Ein idealer Hintergrund konnte nur mit Mitteln geschaffen werden, die Deutschland und Preußen, bei vernünftiger Abwägung zwischen dringender Notwendigkeit und phantasievollen Plänen, nicht opfern durften. So musste also auf die Anlage eines Forums hinter der Halle, die das ganze Denkmal rückwärts isolirt und zu noch engerem Zusammenhang mit dem Schlosse gedrängt hätte, verzichtet und wenigstens etwas Fühlung mit der rückwärts vorhandenen Häuserreihe gewonnen werden. Ein Anfang ist auch gemacht worden. Wenn man rechts durch die Säulen der Halle blickt, hat man einen sehr wirksamen Hintergrund in der stattlichen Front der Bank für Industrie und Handel, die ganz in rotem Taunussandstein ausgeführt ist. Der von Ende und Boeckmann geschaffene Bau scheint bereits das erste Glied in der Kette der Hintergrundsdekoration zu sein. Denn der Entwurf der Fassade ist, wie zuverlässig verlautet, zweimal dem Kaiser vorgelegt worden, ehe er ausgeführt wurde.

Wenn man durch die Halle nach links sieht, wird dagegen der Ausblick durch die Bauakademie empfindlich beeinträchtigt. Wie vor 26 Jahren in Berlin eine allgemeine Hetze gegen den ehrwürdigen Backsteinbau der „Gerichtslaube“ vor dem neuen Rathause losbrach und dieses Bauwerk — gegen den Willen des Kaisers Wilhelm I. — verschwinden musste, so erhebt sich jetzt eine starke Stimmung für den Abbruch des alten „Baukastens“, wie das klassische Werk Schinkel's jetzt genannt wird, der mit dieser Großthat eine alte einheimische Kunst wieder belebte und vielen Tausenden von Menschen neue Erwerbsquellen geschaffen hat. Dass gleichwohl die Bauakademie nach dieser gründlichen Umgestaltung ihrer Umgebung nicht mehr bleiben kann, müssen selbst die eifrigsten Verehrer Schinkel's bekennen, mit tiefem Ingrimm vielleicht. Aber die Kunstgeschichte lehrt uns, dass der Enkel immer auf den Ruinen des Großvaters baut, und wenn man noch dazu Philosoph ist, glaubt man auch an die Ewigkeit klassischer Baudenkmäler nicht mehr. Kaiser Wilhelm I. hat trotzdem die Gerichtslaube, eines der wenigen gotischen Baudenkmäler von Alt-Berlin, pietätvollen Sinnes erhalten, indem er sie in eine andere, landschaftlich ungleich reizvollere Umgebung versetzte, und die Weisheit und Thatkraft seines Enkels wird, so hoffen wir, auch einen Ausweg finden, um der Beseitigung der Bauakademie den Schein einer Versündigung gegen die Manen Schinkel's zu nehmen. Noch weniger als die Gerichtslaube ist die Bauakademie mit ihrer Umgebung verwachsen. Mit den reichen Mitteln unserer hochentwickelten Technik kann sie an einer andern Stelle wieder aufgerichtet werden, wo sie keinen so grellen Missklang in ihre Umgebung hineinbringt wie jetzt. Denn bei aller Achtung vor Schinkel muss betont werden, dass es ein schwerer Missgriff war, die Bauakademie gerade an dieser Stelle zu errichten. Es erklärt sich freilich zum Teil daraus, dass damals niemand an die Möglichkeit einer Beseitigung der Häuserreihe an der Schlossfreiheit dachte, zum größeren Teil aber aus der Anschauung jener Zeit, die in dem Griechentum Schinkel's das absolut Höchste einer künstlerischen Entwicklung sah, neben der der Barockstil Schlüters und seines Nachfolgers schlechterdings nicht in Betracht kommen konnte.

So zieht bei dieser Denkmalsgründung das eine immer das andere nach sich, und es scheint, dass das Kaiser Wilhelm-Denkmal das Anfangsglied einer baulichen Umgestaltung des Herzens von Alt-Berlin bilden wird. Gegenüber dem schönen Sandstein der neuen Halle machen die schmutzigen, häufiger Erneuerung bedürftigen Putzflächen der Schlossfassade einen kläglichen Eindruck. Man hat auch wohl schon erwogen, ob es nicht geboten wäre, den Bau Schlüter's durch Bekleidung der Fassaden mit Sandstein erst eigentlich zu „monumentalisiren“. Sollte das, was beim Schauspielhause Schinkel's möglich gewesen ist, nicht auch für das alte Königsschloss an der Spree erreichbar sein?

Eröffnen uns diese Betrachtungen einen weiten Ausblick in die Zukunft, so sieht man, dass in anderer Beziehung bereits der Zukunft vorgegriffen worden ist. Die schlechten Erfahrungen, die man mit öffentlichen Bronzedenkmälern in unserem Klima gemacht hat, haben vor einigen Jahren Versuche gezeitigt, die darauf abzielten, durch eine künstliche Patinirung den unberechenbaren Zufälligkeiten der natürlichen Patinabildung zu begegnen. Obwohl aber die bisherigen Ergebnisse dieser künstlichen Patinirung, d. h. das Bestreichen der Bronzegüsse mit einer grünen Tünche, deren Bestandteile von ihren Erfindern geheim gehalten werden, noch keineswegs völlig befriedigend sind, auch durchaus noch keine Sicherheit für die Zukunft gewähren, sind alle metallischen Teile der Denkmalsanlage sofort nach ihrer Aufstellung künstlich patinirt worden. Es wäre also eine starke poetische Hyperbel, wenn man nach der Enthüllung hätte schreiben wollen, dass das Denkmal in leuchtendem Glanze strahlt. Da für die zum Guss verwendete Bronze eine andere Legirung als die bisher übliche gewählt worden ist, hätte man vielleicht besser gethan, wenigstens die Ansätze einer natürlichen Patinabildung abzuwarten, um sich erst dann ein Urteil über die Notwendigkeit einer Nachhilfe zu bilden. So schien mir z. B. das Relief des Friedens, das ich noch in seiner natürlichen Bronzefarbe gesehen habe, eine feinere, seiner zarten Detailbehandlung günstigere Wirkung zu üben, als jetzt nach seinem Anstrich. Auf der anderen Seite muss aber bekannt werden, dass die dunkelgrüne Farbe der Bronzeteile mit dem dunkelroten Granit des Unterbau's glücklich harmonirt. Die eine Farbe steigert immer die andere in ihrer Wirkung.

Dass das Reiterbild sich gegenüber der Fassade behauptet, ist ebensowohl durch seine ungewöhnlichen Größenverhältnisse — es ist das größte aller bisher geschaffenen Reiterdenkmäler — wie durch die gewaltige Wucht der Formensprache des Künstlers erreicht worden. Nur ein völlig gereifter Künstlergeist, nur eine absolut sichere Beherrschung und Berechnung der perspektivischen Wirkungen aus der Nähe und aus der Ferne konnten mit diesen kolossalen Massen so operiren, dass ebensowohl das hohle, schwülstige Pathos, das vielen Schöpfungen der Barockkunst eigen ist, wie störende Roheiten und allzu dekorative Behandlung der Einzelnheiten glücklich vermieden worden sind. Diese weise Mäßigung zeigt sich von ihrer günstigsten Seite in den zwei Reliefs des Unterbaues, ganz besonders aber in den fünf weiblichen Gestalten, denen die Steigerung ins Kolossale sehr gefährlich werden konnte. Zieht man die Größenverhältnisse des Genius, der das Ross des Kaisers begleitet — er ist 5,50 m hoch, — in Betracht (s. die Abb.), so muss es dem Künstler als ein großes Verdienst angerechnet werden, dass die echt weibliche Anmut ohne den geringsten Anklang an die Thusneldenhaften Mannweiber, zu denen sich die Germanien der modernen Bildhauer ausgewachsen haben, zu ungeschmälertem Ausdruck gekommen ist, und dass er damit gewissermaßen ein ideales Gegengewicht gegen die historische Realität des Reiters geschaffen hat, dem aber bei ausreichender Porträtähnlichkeit ein Zug ins Große und Heroische nicht abgeht. Wie Zumbusch bei seiner Statue des Kaisers für das Denkmal an der Porta Westfalika, ist es auch Begas gelungen, die außerordentlichen Schwierigkeiten, die sich bei einem so kolossalen Maßstabe der Forderung nach Porträtähnlichkeit entgegenstellen, glücklich zu überwinden.

Was wir von dem Genius des Friedens gesagt haben, gilt auch von den vier Siegesgöttinnen, welche an den abgestumpften Ecken des Sockels auf Kugeln schweben. Der im Märzheft der „Zeitschrift“ auf S. 141 mitgeteilte Holzschnitt giebt ihre wirkliche Erscheinung nur unvollkommen wieder. Bei dem Mangel an einer Gesamtaufnahme, die erst jetzt gemacht werden kann, mussten wir uns mit einer Photographie nach einem Gipsmodell begnügen, das später vielfach verändert worden ist. Aus der noch mehr statuarischen Ruhe, die die Viktorien dieses Entwurfes zeigen, sind sie bei der Ausführung zu lebhafter, durchaus individueller Bewegung getrieben worden. Sie sind nicht mehr dienende Glieder der Architektur, sondern sie helfen den energischen Rhythmus des Ganzen steigern, der unten schon mit den die erbeuteten Trophäen, die Spolien und Trümmer der Überwundenen bewachenden, teils in drohender Haltung aufgerichteten, teils grimmig fauchenden Löwen anhebt und sich dann in den mit „gelösten Gliedern“ zu scheinbarer Ruhe niedergelassenen Figuren des Krieges und des Friedens, eines wehrhaften Mannes von Michelangeleskem Gepräge, und eines Jünglings mit zarteren Gliedern, verstärkt. Hier ist das antike Ideal der „Ruhe in der Bewegung“ gelöst. In den vier Viktorien wird aber ein völlig entgegengesetzter Ton angeschlagen. Indem sie Blumen und Kränze streuen, sich bald nach rechts, bald nach links neigen, unterbrechen sie die Starrheit der architektonischen Linien. In ihrer Gesamtheit bilden sie eine Art von idyllischem Präludium zu dem Heldenepos, das sich in der Gestalt über ihren Häuptern abgespielt hat. Wie bei diesen Figuren ist auch in der Ausführung des Ganzen von dem Gipsmodell stark abgewichen worden. Die Gestalt des Krieges ist mit dem zugehörigen Relief zur Linken des Reiters, die des Friedens zu seiner Rechten angebracht worden. Auch sind die Embleme an der Vorderseite des Unterbaues verändert worden. An die Stelle der Wahlurne, des Kreuzes und der Urkunde sind die Sinnbilder der Herrscherwürde: Krone, Scepter und Königsmantel getreten, und an der Rückseite sind die Symbole des streitbaren Rittertums in einer Anhäufung von Rüstungen und Waffen vereinigt worden.

Es lag in der Absicht des regierenden Kaisers, dieses Denkmal seinem Großvater allein zu errichten, und diese Absicht haben die ausführenden Künstler verwirklicht. Darum auch die enge Beziehung zum alten Königsschlosse, das das Wachstum der Hohenzollern von Markgrafen zu Kaisern gesehen hat. Danach ist der gewaltige architektonische und bildnerische Schmuck, der sich um das Reiterbild des großen Kaisers gruppirt, nur als dekoratives Beiwerk, als symbolische Erläuterung zu betrachten, und es wäre ein Unrecht, wenn durch realistische Zuthaten diese in sich durchaus geschlossene Bilderreihe gestört werden würde. Man hat nämlich davon gesprochen, dass zwischen den Säulenpaaren der Halle noch die Statuen der Männer aufgestellt werden sollen, die während der Regierung Kaiser Wilhelm's I. eine bedeutsame Rolle gespielt und bei den großen Entscheidungen mitgewirkt haben. Wenn dieser Plan zur Ausführung gelangt, wäre die jetzt vorhandene Harmonie zerrissen. Kaiser Wilhelm I. wird wohl in die Anschauung kommender Geschlechter als idealer, sagenhafter Held hinübergehen können. Männer wie Bismarck und Moltke, deren äußere Erscheinung zugleich der vollkommenste Ausdruck ihrer innersten Gedanken, einer rücksichtslosen Staatskunst und einer schonungslosen Kriegskunst zum Heile des Vaterlandes, war, werden aber nicht mehr verstanden werden, wenn man sie ihrer gewaltigen Persönlichkeit entkleidet und sie zu Trägern von Allegorieen wie Staatsweisheit oder Strategie macht.

Dass Bismarck dem alten Kaiser am nächsten gestanden hat, ist uns durch die Veröffentlichung ihres Briefwechsels in den jüngsten Tagen unzweifelhaft geworden. Bismarck allein war die treibende Kraft. Das hat niemand so gut gewusst und so dankbar anerkannt wie Kaiser Wilhelm I. selbst. Man kann sich beide

darum in einem Nationaldenkmal, das allen Anforderungen entsprechen soll, nicht getrennt denken. Das ideale Nationaldenkmal ist also noch zu schaffen. Der Weg dazu ist uns durch die Denkmäler auf dem Kyffhäuser, auf dem Wittekindsberg bei Minden gewiesen worden. Dazu kommt bald das Denkmal am Deutschen Eck bei Koblenz. Die gegenwärtigen Verhältnisse gestatten es nicht, einen Vorschlag zu einer friedlichen Lösung dieses vom deutschen Volke tiefempfundenen Zwiespalts zu machen. Wir müssen abwarten, bis die Zeit als Schlichterin allen Streits dazwischen getreten ist. Heute haben wir nur Ursache, uns des Gewordenen zu freuen, der That, die unseren schnell lebenden, rasch nach äußerer Vollendung süchtigen Zeitgenossen das Nationaldenkmal des großen Kaisers, wie es vom Reichstage beschlossen worden ist, schon neun Jahre nach seinem Tode verschafft hat.

Im übrigen treten für diese Zeitschrift die allgemeinen historischen und politischen Erwägungen hinter den rein künstlerischen Ergebnissen zurück, und ihre Beurteilung kann, wenn man überhaupt für eine starke künstlerische Individualität, wenn auch widerstrebend, Verständnis hat, nur zu Gunsten von Begas ausfallen, der nicht bloß der Leiter, sondern auch die künstlerische Seele der ganzen Anlage gewesen ist. Er kann, bei seiner ungebrochenen Kraft, noch vieles Schöne und Große schaffen. Aber dieses Hauptwerk seiner Kunst wird er nach menschlicher Berechnung nicht mehr übertreffen! *ADOLF ROSENBERG*

NEKROLOGE.

*** *Der schweizerische Genremaler Albert de Meuron*, der sich um das Kunstleben der Stadt Neuenburg durch Begründung eines Museums und durch Veranstaltung von Kunstausstellungen große Verdienste erworben hat, ist daselbst am 20. März im Alter von 74 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Bei der Enthüllung des Nationaldenkmals für Kaiser Wilhelm I. in Berlin* sind folgende Auszeichnungen an die mitwirkenden Künstler verliehen worden: Professor *Reinhold Begas* hat das Kreuz der Komthure des Hohenzollernschen Hausordens erhalten. Dem Architekten *Gustav Halmhuber*, dem Erbauer der Halle, ist der Rote Adlerorden IV. Klasse mit der Krone, dem Bildhauer Professor *Carl Begas* der Rote Adlerorden IV. Klasse und den Bildhauern *Carl Bernewitz*, *Ludwig Cauer*, *Reinhold Felderhoff*, *Johannes Götz* und *Ernst Waegener* der Kronenorden IV. Klasse verliehen worden. Diese Bildhauer haben die einzelnen plastischen Teile der Denkmalsanlage nach den Skizzen von R. Begas teils selbständig, teils unter der Leitung des Meisters im Großen ausgeführt. — An demselben Tage ist dem Glasmaler und Architekten *Alexander Linnemann* in Frankfurt a. M. das Prädikat Professor beigelegt worden.

*** *Dem Bildhauer Albert Manthe in Berlin*, dem Schöpfer eines am 21. März enthüllten Kaiser Wilhelm-Denkmals in Reinickendorf bei Berlin, ist der Kronenorden IV. Klasse verliehen worden.

*** *Der Architekt und Maler Gustav Halmhuber*, der Mitarbeiter von R. Begas am Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., ist erst durch den Bau der stolzen Halle, die dem Reiterbilde den Hintergrund giebt und zugleich seine Verbindung mit der gegenüberliegenden Schlossfassade vermittelt, weiteren Kreisen bekannt geworden. Sein Entwicklungsgang ist daher jetzt von besonderem Interesse. Am 23. März 1862 in Stuttgart geboren, hat Halmhuber dort seine künstlerische und technische Ausbildung erhalten. Schon im Jahre 1884 machte er sein erstes Staatsexamen und wurde durch einen Staatspreis ausgezeichnet. In die praktische Thätigkeit wurde er durch den genialen, phantasievollen Oberbaurat A. Gnauth in Nürnberg eingeführt, unter dessen Oberleitung er die Entwürfe zu dem Palais Kramer-Klett in München und zu dem Palais Pickhardt in New York bearbeitete. Schon damals regte sich in ihm neben dem Architekten der Maler, und seine malerische Begabung erprobte er zunächst 1885 in zehn Aquarellen, die er nach dem von Prof. Walther in Nürnberg erbauten Fürstenbad in Rudolstadt ausführte. 1886 wurde er als Bauführer beim Stadtbauamt in Stuttgart angestellt. Um diese Zeit war ihm auch die Ausführung eines Wasserthurmes für Mannheim übertragen worden, nachdem er in der Konkurrenz den ersten Preis errungen hatte. 1886 berief ihn Wallot zur Mitarbeit am Reichstagsgebäude nach Berlin. Ihm wurde dabei hauptsächlich der Entwurf und die Detaillirung der Bildhauerarbeiten übertragen, und bei dieser Beschäftigung trat wieder mehr und mehr der Maler in den Vordergrund. 1891 ging er nach Karlsruhe, wo er bei Prof. F. Keller ernstliche Studien machte, deren Früchte zahlreiche Porträts, ein großes Bacchanal und ein im Auftrage des Geheimrats Krupp gemalter Cyklus von Aquarellen für die Ausstellung in Chicago waren. Inzwischen beteiligte er sich auch an vielen Konkurrenzen um Kaiser Wilhelm- und Bismarckdenkmäler, wobei er zum Teil zweite und dritte Preise davontrug, und in diesen Arbeiten offenbarte er ein so glänzendes Geschick für monumentale und dekorative Wirkungen, dass ihn Begas, der durch seine Schüler auf Halmhuber aufmerksam gemacht worden war, zunächst privatim mit der Anfertigung eines Entwurfes für eine Halle betraute. Als dieser dann dem Kaiser vorgelegt wurde, fand er den Beifall des hohen Herrn. Er konnte jedoch nicht zur Ausführung gelangen, da die für das Denkmal geforderten Kosten inzwischen durch Beschluss des Reichstages auf rund vier Millionen Mark herabgesetzt worden waren. Halmhuber musste also einen neuen Entwurf ausarbeiten, und dieser ist, auch noch mit gewissen Einschränkungen, zur Ausführung gekommen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Unger-Ausstellung in Dresden. Der „Dresdener Anzeiger“ vom 24. Januar berichtet: „Die gegenwärtige Vierteljahrs-Ausstellung im königlichen Kupferstichkabinett ist William Unger gewidmet. Die Ausstellung ist ungewöhnlich umfangreich, so dass sie nicht nur den gesamten dritten Saal, sondern auch noch einen großen Teil des ersten in Anspruch nimmt; trotzdem umfasst sie nicht entfernt das gesamte Werk Unger's, welches vielleicht zehnfach so umfangreich ist, auch nicht einmal sämtliche Blätter Unger's, welche das Kabinett besitzt, sondern nur diejenigen Radirungen, welche im vorigen Jahre angekauft worden sind, um einen einigermaßen genügenden Überblick über die reiche Thätigkeit Unger's zu geben. Bei der hohen Beachtung, welche das königliche Kupferstichkabinett der modernen Griffelkunst schenkt — und es ist dies sicherlich eines der

Hauptverdienste der gegenwärtigen Leitung des Kabinetts — ist es nur völlig gerechtfertigt, dass auch William Unger's Werk einen breiten Platz darin einnimmt. Denn er hat die größten Verdienste um die moderne Radirkunst, und nichts würde ungerechter sein, als ihn als einen Überholten sozusagen zum alten Eisen zu werfen. Es ist etwas ganz anderes, starr an einer überwundenen Kunstrichtung festzuhalten und vor dem Fortschritte hadernd und polternd die Augen zu schließen, als wie es bei William Unger der Fall ist, selbst einer der Finder des neuen Pfades zu sein, auf dem nun andere triumphirend vorwärts und vielleicht weiter marschirt sind, als der Meister und Bahnbrecher selbst. William Unger aber hat das große, längst nicht genug gewürdigte Verdienst, die Radirung in Deutschland überhaupt erst wieder ins Leben gerufen zu haben. Als er vor nunmehr 30 Jahren anfing, zu radiren, hatte er in deutschen Landen keinen Meister, von dem er hätte lernen können, hatte die Radirung überhaupt keine Stätte unter den vervielfältigenden Künsten; die ganze großartige Kunst, über die Unger jetzt verfügt, die hohe Stufe, auf die er die Radirung im Laufe eines nunmehr dreißigjährigen Schaffens gehoben hat, verdankt er nur sich selbst, seiner Energie, seinem rastlosen Fleiße, der sich nie genug thun konnte, der steten Selbstkritik, die er, sich selbst anspornend, an den eigenen Werken übte, und seiner eigenartigen künstlerischen Begabung, die gerade in der Radirung den vollen Ausdruck fand. Gewiss war es ein Glück für ihn und andererseits auch für die moderne Malerei, dass Unger ihr als kongenialer Meister auf dem Felde der reproduzirenden Kunst zur Seite stand und mit ihr selbst zu immer höherer Vollkommenheit nach der Seite des Malerischen hin emporwuchs. Zwar hat er selbst seine Hauptthätigkeit den alten Meistern zugewendet, aber er hat eine Menge von Schülern, Radirern und Malern in seinem vielbesuchten Atelier herangezogen, deren Tüchtigkeit der modernen Kunst zu gute gekommen ist, und vor wenigen Jahren überraschte der Meister selbst seine Freunde durch Radirungen nach Uhde, Kuehl, Liebermann, welche für die Beweglichkeit seines Talentes ein erneutes Zeugnis ablegen (sie finden sich im vorderen Saale ausgestellt). Aus welchen Anfängen Unger sich emporgearbeitet hat, zeigen die Blätter im dritten Saale rechts am Fenster. Unger hat zunächst seine Studien bei Josef Keller in Düsseldorf begonnen und dann bei Thäter in München fortgesetzt. Die ersten Blätter zeigen die Früchte dieses Studiums: einige saubere und befangene Linienstiche und einige getreue Nachbildungen von Inkunabeln des Kupferdruckes, die dem bekannten Weigel und Zestermann'schen Werke einverleibt wurden. In ihrer Sorgfalt und Treue sind es bewundernswerte Arbeiten. Aus früher Zeit stammen dann auch die Beiträge zu der sentimentalen Ramberg'schen Schiller-Galerie, auch die Abundantia und Miseria nach Wislicenus. Die Ausstellung ist dann nicht mehr nach der Zeitfolge geordnet, darum aber nicht weniger interessant, denn sie bietet eine Fülle prächtiger Blätter in großer Mannigfaltigkeit. Da sind z. B. eine größere Anzahl Blätter aus dem großen Wiener Belvedere-Werke, das Unger in den Jahren 1876 bis 1885 vollendete und das nicht weniger als 100 große Tafeln und 77 Textdrucke enthält. Vergleicht man die fast unvereinbaren Gegensätze der verschiedensten Malerindividualitäten, die es hier mit der nachschaffenden Radirnadel zu bewältigen galt, so wird man auch hier wieder — ganz abgesehen von der andauernden Energie gegenüber einem so umfangreichen Werke — die Vielseitigkeit von Unger's Talent, die stets sich anpassende Virtuosität seiner Hand, die nachschaffende Intimität der Anempfindung staunend erkennen und anerkennen. Das Größte hat Unger bekanntlich in der Wiedergabe der großen Niederländer geleistet, zu denen er mit Vorliebe immer wieder zurückgekehrt ist. Von seinen berühmtesten Blättern finden wir im dritten Saale links einige vorzügliche Abdrücke ausgestellt; vor allem das Selbstbildnis Rembrandt's mit dem Federhute und das köstliche Bildnis Willem van Heythuysen's von Frans Hals. Sie zeigen Unger auf der Höhe seines Schaffens; sein Können ist da noch gewachsen mit der Größe der Aufgaben, die er sich gestellt hat. Die ganze imponirende Charakteristik, die sich in dem selbstbewussten lebensfrohen Haarlemer Bürgerjunker ausspricht, der ganze stoffliche Reiz der prächtigen Kleidung und die Feinheit der malerischen Auffassung kommt in dem köstlichen Blatte nach Frans Hals zur Geltung, und nicht minder trefflich ist das Selbstbildnis, in dem sich der Amsterdamer Meister in froher Lust an glänzendem Putze selbst dargestellt hat. Von dem neuesten noch unvollendeten Werke Unger's, der Rembrandt'schen Saskia mit der Nelke, aus unserer königlichen Galerie ist ein verheißungsvoller Probedruck vorhanden. Möge dem Wiener Meister, der in diesem Jahre (am 11. September) sein 60. Lebensjahr vollendet, noch eine lange Schaffenszeit beschieden sein. Der Wettbewerb, den jüngere Meister ihm auf seinem eigensten Schaffensgebiete bereitet haben, hat ihn nicht gelähmt, sondern zu neuen Anstrengungen getrieben, die wahrlich nicht erfolglos geblieben sind. So dürfen wir von seiner Meisterhand noch manches Meisterwerk erwarten."

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Elberfeld. Der *Museums-Verein* veranstaltet mit Genehmigung des Oberpräsidenten der Rheinprovinz auch in diesem Jahre eine *Verlosung* von Gemälden. Der Preis eines Loses beträgt 3 Mark; der ganze Ertrag aus dem Losverkauf wird auf die Lotterie verwendet. Der Vertrieb der Lose sowie der Ankauf von Bildern hat begonnen. — Außerdem stehen dem Vorstande des Museums-Vereins wiederum 1500 Mark aus einem Fonds zum Erwerb eines Bildes für die städtische Galerie zur Verfügung. Sowohl für die Verlosung als auch für die Galerie werden die Bilder nur unter den in der ständigen Kunstausstellung des Museums-Vereins ausgestellten Werken ausgewählt.

Berlin. In der zweiten Sitzung der kunstgeschichtlichen Gesellschaft sprach Herr Regierungsassessor Giehlor über den *Meister M. A. im Gebetbuch Kaiser Maximilian's I.* Das Monogramm M. A. findet sich auf mehreren Zeichnungen in dem sog. Besançoner Gebetbuch, einem Fragment jener unvollendet gebliebenen, vom Kaiser in großem Umfang geplanten Gebetsammlung, deren Hauptschmuck Randzeichnungen von Albrecht Dürer, Cranach, Burgkmair, Baldung, Altdorfer, Hans Dürer bilden. Das bekannte von Dürer und Cranach illustrirte Exemplar in der Münchener Hofbibliothek und drei bloß gedruckte Texte ohne Illustrationen in Wien, im Britisch-Museum und in englischem Privatbesitz, letzteres das vollständigste, geben, indem sie sich gegenseitig ergänzen, eine Vorstellung von dem großen Plan des Kaisers, der wie so viele seiner Unternehmungen nicht zum Abschluss kommen sollte. Schon äußerlich markirt sich dies an allen Exemplaren durch das Fehlen der ersten und zweiten Seite mit dem üblichen Kalender; zu dem Wunsch des Kaisers, hier die Heiligen seines Geschlechts eingeführt zu sehen, war erst nach seinem Tode vom Papst die Genehmigung erteilt. Die von Maximilian wohl 1513 bei Schönsperger in Augsburg bestellten zehn Exemplare waren 1514 fertig, so dass eines davon an die Künstler zur

Illustration vergeben werden konnte. Wahrscheinlich hat Dürer zuerst allein begonnen und die ersten 29 Bogen gezeichnet, während die letzten, nur unvollständig erhaltenen 24 Bogen von seinem Bruder Hans illustrirt wurden, wie man aus dem Abdruck eines H auf einem Blatte schließen darf. Später kamen dann die mittleren Lagen auch an andere Künstler zur Verteilung. So mögen die von Baldung nur flüchtig und unvollständig illustrirten drei Lagen weiter an Altdorfer, Cranach, Burgkmair und den mit M. A. bezeichneten Meister gekommen sein, eine Verteilung, für die auch der von Herberger in Augsburg noch in den vierziger Jahren gesehene Zettel spricht, der beiläufig Dürer's 29 fertige „plat“ erwähnt und darum schon kein an ihn gerichteter Brief gewesen sein kann. — Als der Kaiser, über den langsamen Fortgang der Arbeit ungeduldig, bei seinem Augsburger Aufenthalt 1515 die Zeichnungen, so weit sie fertig, einforderte, kam die ganze Ausführung ins Stocken. So mögen die Blätter des Buches noch in seiner Hand vereinigt gewesen sein. Wenigstens zeigt noch das Besançoner Exemplar die Spuren eines alten Prachtbandes, und eine Paginirung, die auf die Illustrationen Rücksicht nimmt, wie sie sich übrigens auch im Münchener Exemplar in Rasuren nachweisen lässt. In beiden sind zudem die ursprünglich besonders schön gedruckten Initialen in gleicher Weise übermalt. Wenn es in dieser Gestalt noch in Karls V. Besitz gewesen sein kann, so hat der Sammlereifer der folgenden Zeit seine Trennung bewirkt. Kaiser Rudolf II. in Prag und Herzog Maximilian in München suchten, freilich nur der zweite mit Erfolg, als eifrige Dürerfreunde, in den Besitz dieses Schatzes zu gelangen. Später ist es dann noch der Familie Granvella in Besançon geglückt, einen Teil davon zu erwerben. So erklärt sich die damals vorgenommene Hinzufügung der Künstlersignaturen. Nur in Burgkmair's und Baldung's Zeichnungen giebt es Originalmonogramme, die übrigen sind teils nur mit Bleistift vorgezeichnet, teils mit einer klebrigen Tinte ausgezogen, so dass sich häufig, z. B. bei H. D. und M. A., Abklatsche in D. H. und A. M. ergeben haben. Hat dieses Hinzufügen der Monogramme bei der Mehrzahl der Künstler das richtige getroffen, so ist es bei den mit M. A. signirten Zeichnungen völlig willkürlich. Aus dem Wunsche der Sammler, Werke aller großen damals lebenden Meister zu besitzen, erklärt es sich, dass der Zeichner auf den damals mehr berühmten als gekannten Matthias Grunewald von Aschaffenburg verfiel; nennt doch auch der Verfasser des gleichzeitigen Amerbach'schen Inventars „Matthis Aschburg“ als den Maler eines Werkes von dem ihm unbekannten Hans Leu. — Der Zeichner der mit M. A. signirten Blätter verwendet viele antike und italienische Motive, die sich fast ausnahmslos, wie der Hermes, Arion, Herkules, Simson und St. Michael, auf Niellen zurückführen lassen, während sich in einer seiner Landschaften Anklänge an Breidenbach's Ansicht von Jerusalem finden. Neben dieser Entlehnung antiker Elemente aus den Niellen weisen zwingende stilistische Gründe darauf, diese Zeichnungen im Gebetbuch zu sicheren Werken des Jörg Breu in Beziehung zu bringen. Vor allem sein Gemälde „Simson mit den Philistern“ in Basel, die Illustrationen zu dem 1515 erschienenen Vartomanus und der jüngst von Dornhöffer im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses publizirte Cyklus von Federzeichnungen mit Darstellungen von Kriegen und Jagden Maximilians I. bieten zahlreiche Berührungspunkte. Auch lebte Jörg Breu, mit dem letztgenannten ca. 1515 entstandenen Werk für den Kaiser beschäftigt, in Augsburg, konnte also von Peutinger leicht auch für Ausschmückung des Gebetbuchs herangezogen werden. — *Michelangelo's Malereien in der Sixtinischen Kapelle* gaben darauf Herrn Dr. Goldschmidt Anlass zur Behandlung der psychologischen Grundlagen für die Bewegungsmotive seiner Gestalten. Schon während der Ausmalung der Decke entwickelt sich ein immer stärkerer Kampf zwischen den Figuren und den sie beschränkenden architektonischen Linien, ein Kampf, der sich auch in Michelangelo's Skulpturen geltend macht, bei denen oft die Dimensionen des Marmorblocks bis zur äußersten Grenze der Möglichkeit ausgenutzt scheinen. Auf diesem Verhältnis von Freiheit in der Bewegung und beengendem Zwange beruht gerade der Stimmungsinhalt seiner Gestalten, und in dem trunkenen Bacchus ist ein solcher Widerstreit vielleicht zum ersten Mal verkörpert. Die Malerei gestattet ihm dann, den menschlichen Körper in völliger Freiheit von eigener Last und äußerem Druck, d. h. fliegend darzustellen, und die Gestalt Gottvaters in der Belebung Adams zeigt die völlige Lösung dieser Aufgabe. Im Jüngsten Gericht, in den Gruppen der Aufwärtsschwebenden und Hinabgezogenen und Stürzenden, und in zahlreichen Entwürfen, wie zum Ganymed, Traum des Lebens, Phaeton, Tityos u. a. m. findet er immer neue Variationen für dies Motiv, dessen entgegengesetzte Pole auch in seinen Gedichten immer wieder zur Bezeichung der Stimmung den Ausdruck leihen müssen. Der Kontrast von freier Kraftentfaltung und bannender Fessel oder lastendem Druck, der den Hauptinhalt seiner poetischen Gleichnisse bildet, ist es auch, der Gestalten wie die Tageszeiten auf den Medici-Gräbern und den sterbenden Sklaven als Stimmungszeugen des Künstlers erscheinen lässt.

— *Berlin.* In der Märzsitzung der *Archäologischen Gesellschaft* verlas zunächst Herr *Hiller von Gärtringen* einen Bericht des Herrn Dragendorf über dessen Ausgrabungen in der Nekropole von Thera. Sodann sprach Herr *H. Schöne* über den Hippodrom zu Olympia auf Grund einer bisher nicht veröffentlichten Notiz in einem Manuskript des alten Serails zu Konstantinopel, die zwar lückenhaft und verderbt ist, sich aber durch überzeugende Kombinationen doch so weit herstellen lässt, dass daraus wichtige Angaben über die Abmessungen des olympischen Hippodroms, die bei Pausanias fehlen, gewonnen werden können. Zum Schluss gab Herr Dr. *Noack* aus Darmstadt einen Bericht über seine im Sommer 1894 ausgeführte Aufnahme der Burg- und Stadtanlagen im westlichen Mittelgriechenland, die durch ihre überraschend große Anzahl und zum Teil treffliche Erhaltung ganz neue Einblicke in die Typologie griechischer Stadtanlagen und die antike Befestigungskunst eröffnen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Eine halblebensgrosse altgriechische Bronzestatue* ist durch einen Fischer bei Hagios Basilios am korinthischen Golf aus dem Meere gezogen worden. Wie die Zeitung „Asty“ meldet, ist der Kopf der Statue, die einen Poseidon darstellt, gut erhalten und angeblich von vorzüglicher Ausführung. Die Statue ist zuerst nach Theben geschafft und dann in das Nationalmuseum zu Athen überführt worden. Leider ist der Körper gänzlich zertrümmert, so dass eine Wiederherstellung ausgeschlossen erscheint. Der Stil des Kopfes weist auf das 6. Jahrhundert v. Chr.

VERMISCHTES.

*** *Der Maler William Pape* in Berlin hat im Auftrage Kaiser Wilhelms II. ein großes Gemälde geschaffen, das, den Festakt bei der Jubelfeier zur Errichtung des deutschen

Reiches am 18. Januar 1896 im weißen Saale des kgl. Schlosses darstellend, zur Jahrhundertfeier vollendet worden ist. Der Schwerpunkt des $2^1/_2$ Meter hohen und $3^1/_2$ Meter breiten Bildes liegt in der geschichtlichen Treue und in der Porträtähnlichkeit der dargestellten Personen, deren Zahl sich auf 130 beläuft. Unter diesem Gesichtspunkte darf das Werk des Künstlers, der sich bisher nur als Genremaler, als Maler von Dioramen und als Illustrator bekannt gemacht hatte, als eine wohlgelungene Leistung bezeichnet werden. Den künstlerischen Mittelpunkt der Darstellung bildet die Gestalt des Kaisers, der das Haupt mit dem Gardes du Corps-Helm bedeckt und den roten Mantel des Ordens vom Schwarzen Adler mit der Kette dieses Ordens und den Wilhelmsorden angelegt hat. Auf der obersten Stufe der Thron-Estrade stehend, stützt der Kaiser die linke Hand auf den Pallasch, während die rechte sich zum Schwur auf die Fahnenstange der niedergesenkten Fahne des 1. Garde-Regiment legt. Der ernste Blick ist mit dem festen Ausdruck energischen Wollens nach oben gerichtet. Über der Figur des Kaisers wölbt sich der Thronbaldachin in rotem Sammet mit reicher Bronzeornamentirung und vier Büscheln von je drei Straußenfedern in den Farben des Deutschen Reiches an den Ecken. Von dem Baldachin wallen, in der Mitte aufgeschürzt, schwere Draperieen in sattgelber Farbe herab. Auf den Stufen des Thrones sieht man zu beiden Seiten die Kroninsignieen, Krone, Reichsapfel, Insiegel und Scepter, und das aufgerichtete Reichspanier. Die Träger der Kroninsignieen und des Reichspaniers haben ihnen zur Seite Aufstellung genommen. Über dem Hintergrund lagern duftige blaue Töne, die durch die Reflexe des durch die rechts befindlichen mächtigen Fenster in den von Kerzen erleuchteten Saal einflutenden Tageslichtes erzeugt werden. Aber man erkennt doch deutlich die Logen, in denen man die Gestalten der Kaiserin, der Kaiserin Friedrich, sowie die der drei ältesten Kaiserlichen Prinzen unterscheiden kann. Längs der Fensterwand sind die Fahnen der Regimenter aufgestellt, die bei der Kaiserproklamation in Versailles zugegen waren. Im Hintergrunde über dem Thron hängt unter dem Baldachin die Standarte des Regiments der Gardes du Corps. Ganz rechts im Vordergrunde befindet sich neben dem Thron die figurenreiche Gruppe der Minister und Mitglieder des Bundesrates. In etwas abgesonderter Stellung von ihr ist der Reichskanzler, Fürst von Hohenlohe, dargestellt. Zur anderen Seite des Thrones reihen sich in der Mitte des Bildes und übergehend in den Hintergrund die Fürstlichkeiten und die Ritter des hohen Ordens vom Schwarzen Adler an. Dem Throne gegenüber, also im Bilde links, ist die Gruppe der Abgeordneten sichtbar. Sie erstreckt sich, vom Vordergrunde beginnend, ebenfalls bis in den Hintergrund.

E. B. Über *Künstleraufzeichnungen.* Die Chronique des arts, das bekannte Beiblatt der „Gazette des beaux-arts" bringt in ihrer Nr. 34 vom 7. November 1896 als Leitartikel (Propos du jour) eine interessante Auseinandersetzung mit L. Mabilleau, der in der Revue de Paris vom 1. November 1896 über die Aufzeichnungen Ingres' in seltsam absprechender Weise berichtete. Gerade von Mabilleau, der die Handzeichnungen des Meisters, welche im Museum seiner kleinen Vaterstadt Montauban aufbewahrt werden, studirt und in der „Gazette des beaux-arts" besprochen hat, ist ein derartiges Urteil doppelt schmerzlich. Uns Deutschen ist ja Ingres besonders durch Muther's treffende und vollendete Schilderung eine sympathische und vollwertige künstlerische Erscheinung. Nun ist es ja sicher, dass die Tagebücher und Aufzeichnungen der Maler nicht für die Öffentlichkeit berechnet sind, dass in ihnen viel Spreu zu finden ist, es ist aber auch darum eine Ungerechtigkeit, eine willkürliche Verzerrung der Züge des Künstlers, dieselben für seine Persönlichkeit, sein künstlerisches Schaffen als vollwichtige Dokumente beizuziehen. So würde man z. B. aus dem „Journal d'Eugène Delacroix, das „recettes pour peindre les arbres" und romantische Schwärmereien enthält, ein ganz falsches Bild des Delacroix bekommen, eines Meisters, der an Begabung, äußerer und innerer Anlage stark an Franz Stuck erinnert. Aber, und darin wendet sich die Chronique des arts mit Recht gegen Mabilleau, es gab nie eine Zeit, wo geistige Stagnation, allgemeine Verflachung intensiver war, wo jede Freiheit unterdrückt war, wie gerade in der Hauptperiode von Ingres' Schaffen. Und dieser Biedermeierei, diesem süßlichen Dogmatimus entzog sich auch der Schriftsteller Ingres nicht Wenn er auch von der antiken Mythologie die ungenaueste, auf tertiäre Quellen basirte Kenntnis besaß, so ist es dennoch zweifelhaft, „ob Max Müller's Zuhörer besser malten" als Ingres. Wozu noch alle die kleinen menschlichen Schwächen aufs neue aus den flüchtigen Notizen wie persönlichen herauslesen, die wir längst kennen und sogar manchmal lieb haben, wenn wie viele seiner Porträts sehen und bewundern. Er war eben, wie Muther treffend sagt, der „prächtige Bourgeois der Kunst".

* *München.* Einen neuen und vielleicht recht aussichtsvollen Modus zum intimeren *Verkehr zwischen Kunst und Volk* hat die Bildhauerin Frau Weber-Petsche in höchst uneigennütziger und deshalb doppelt wertvoller Weise in der Blüthenstraße 3 in München ins Leben gerufen, indem sie ein Atelier mit einer kleinen Anzahl gewählter Kunstwerke von Künstlerinnen ausstattete und dadurch das Publikum, dem der Raum stets kostenlos zum Besuche freisteht, zu zahlreicheren, kleineren Käufen anregen will. Es wird heute auf so mannigfaltige Weise versucht, das thatkräftige Interesse des Publikums auf die bildende Kunst zu lenken, dass dieses auf wirklich künstlerischen und nicht kommerziellen Prinzipien ruhende Unternehmen, welches vermeiden will, den Käufer mit hohen Preisen zurückzuschrecken, der Unterstützung wert erscheint.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. 1897. Nr. 1.

Wissenschaftliche Instrumente im germanischen Museum. Von G. von Bezold. - Richard von England. Von Dr. R. Schmidt. — Ganerben I. Von Dr. R. Schmidt. — Katalog der Gewebesammlung des Germanischen Museums. Bogen 10-13.

Die Kunst für Alle. 1896/97. Heft 13.

Albert Keller. Von H. E. v. Berlepsch.

Repertorium der Kunstwissenschaft. 1897. Heft 1.

Die Randreliefe an Filarete's Bronzethür von St. Peter. Von B. Sauer. — Zu den Künstlerviten des Giovanni Battista Gelli. Von G. Gronau. — Planetendarstellungen aus dem Jahre 1445. Von R. Kautzsch. — Zu Dürer. Von Zucker.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1896 97. Heft 12.

Ein Wandteppich des XVI. Jahrhunderts in St. Maria Lyskirchen zu Köln. Von O. v. Falke. — Verwendung edeler Metalle zum Schmuck der römischen Kirchen vom V. bis zum IX. Jahrhundert. (Schluss.) Von St. Beissel. — Die neue frühgotische St. Josephskirche in Essen. Von A. Menken.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 21. 15. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Da ich während der Osterferien eine Studienreise antrete, bitte ich die Herren Korrespondenten, ihre Einsendungen vom 1. April bis 8. Mai sämtlich direkt an die Verlagshandlung nach Leipzig zu adressiren. ***C. v. LÜTZOW.***

DIE WINTERAUSSTELLUNGEN IN LONDON.

II. *F. Leighton.*

Frederic Leighton ist 1830 in Scarborough als Sohn eines angesehenen Arztes geboren. Schon 1840 wurde er in Rom von Filippo Melin im Zeichnen unterrichtet, und nachdem er in Dresden die Schule besucht, bildete er sich in Florenz, Paris, Brüssel und auf der Akademie in Berlin zum Maler aus. Im Jahre 1847 studirte er mit gelegentlichen Unterbrechungen bis 1852 im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. unter Steinle. Dieser war wiederum befreundet und in naher Beziehung zu Cornelius und Overbeck, so dass ein gewisser indirekter Einfluss dieser drei Künstler auch anfangs bei Leighton bemerkbar wird. Das erste Bild, welches er im genannten Institute als 18jähriger Jüngling ausstellte, „Cimabue den Giotto in den Feldern bei Florenz findend", und das kürzlich in London für 2500 Mark verkauft wurde, bildet thatsächlich das Produkt eines Gemisches der oben erwähnten drei Künstler. Aus einer sehr wohlhabenden Familie stammend, war es Leighton möglich, vielfach größere Reisen zu unternehmen, die ebenso wie seine wechselnde Umgebung stets wesentlichen Einfluss auf seine Malweise ausübten. Trotzdem vermochte der Künstler niemals seinen akademisch-dekorativen Grundzug gänzlich zu verleugnen. Romantisch ideale Tendenz, Idealität des Stils, streng korrekt akademische Sujets und Klarheit der Zeichnung sind die Basis seines Schaffens. Dass ein solcher Mann wie geboren war zum Vorstande eines englischen Staatsinstituts, und außerdem nach dem Herzen der stimmberechtigten Akademiker sein musste, wird ohne weiteres einleuchtend. Mehr durch seine liebenswürdigen persönlichen Eigenschaften, seine sociale Stellung und seine bedeutenden Lehrvorträge als gerade durch sein vorbildlich künstlerisches Schaffen übte er seit 1878 als erwählter Präsident der „Royal-Academy" einen maßgebenden Einfluss in den Kunstkreisen Englands aus. Von der Königin Victoria wurde er geadelt und noch kurz vor seinem 1896 erfolgten Tode zum Lord und Pair des Reiches ernannt. Außer der Zugehörigkeit zu fast allen englischen Universitäten und Kunstinstituten war Leighton gleichzeitig Ehrenmitglied der Akademieen von Berlin, Wien, Paris, Rom, Florenz, Genua, Perugia, Brüssel und Antwerpen, sowie Ritter des preußischen Ordens „Pour le mérite" für Kunst und Wissenschaft, des Leopold-Ordens, der Ehrenlegion u. s. w. Persönlich hatte er keine Feinde. Seine Anschauungen über deutsche Kunst waren uns im allgemeinen nicht zu günstig, und sollen seine hierauf bezüglichen offiziellen Äußerungen am Schlusse unter dem Motto: „Zeigt mir der Freund, was ich kann, lehrt mich der Feind, was ich soll", kurz zusammengefasst werden.

Seit dem Jahre 1870 ist es das erste Mal, dass die Königliche Akademie keine Leihausstellung alter Meister vorgeführt hat, vielmehr die Sonderausstellung von Werken nur eines Meisters, und zwar in diesem Falle die Lord Leighton's, ihres verstorbenen Präsidenten. Im ganzen ist das Publikum mit dieser Neuerung nicht einverstanden, da die modernen Meister während des Sommers gewohnheitsmäßig in denselben Räumen zu ihrem Recht gelangen. Zwei Gründe aber haben die Aka-

demie zu der obigen Neuerung veranlasst, die im nächsten Jahre durch die Millais-Ausstellung ihre wahrscheinliche Bestätigung erhalten wird. Zunächst behauptet die Direktion mit den Ausstellungen der alten Meister schlechte finanzielle Resultate erzielt zu haben. Hierauf erfolgte seitens des Publikums in Wort und Schrift die unzweideutige Antwort, dass ein Staatsinstitut in der Hauptsache Kunstzwecke und keine Geschäfte im Auge haben dürfe. Der andere Grund für Abweichung von der hergebrachten Regel ist allerdings unwiderlegbar. Die Akademie sieht sich nämlich zu dem unbequemen Eingeständnis gedrängt, dass die für unerschöpflich gehaltene Vorführung bisher nicht bekannter Werke alter Meistern aus englischem Privatbesitz sich kaum mehr durchführen lassen wird. Um die vorhandenen Lücken auszufüllen, werden, mit Hinweis auf Leighton und Millais, auch erst kürzlich verstorbene Meister in die betreffenden Winterausstellungen einbezogen werden. Vor allem aber macht sich der den Engländern wenig Freude bereitende Umstand immer fühlbarer, dass das Ausland, namentlich Deutschland und Amerika, stetig fortfahren, gute alte Werke aus dem hiesigen Privatbesitz an sich zu reißen. So wird besonders der für England unwiederbringliche Verlust des Rembrandt beklagt, der aus der Sammlung des Grafen Ashburnham in das Berliner Museum gekommen ist, und Tizian's „Raub der Europa", aus des Grafen Darnley Kollektion, die im wahren Sinne des Wortes jenseits des Oceans, wenngleich in diesem Falle nach Amerika entführt wurde. Nicht minder schmerzlich wird der Verlust empfunden von Dürer's „Madonna mit dem Finken" aus Lord Lothian's Besitz. Bei dieser Gelegenheit will ich nicht verfehlen auf ein vortreffliches, soeben herausgekommenes Werk von Lionel Cust aufmerksam zu machen, das über Dürer handelt: „Albert Dürer's Painting by Lionel Cust." Der Verfasser, früher im Kupferstichkabinett des Britisch-Museums thätig, jetzt Direktor der „National-Portrait-Gallery", kommt in seinem Buche zu dem freimütigen und anerkennungswerten Geständnis, dass in England sich nur zwei echte Bilder von Dürer, in Hampton-Court und in Syon-House, befinden.

Die letzte Ausnahme zu der Entfaltung einer Sonderausstellung in den Räumen der Akademie war dem Andenken G. D. Rosetti's gewidmet, der im nächsten Jahre, wie bereits erwähnt, Millais folgen soll, und werden dann interessante Vergleiche angestellt werden können. Der Vergleich, der uns heute aufgenötigt wird, ist der von Leighton mit Watts in der „New-Gallery". Es bietet sich eine seltene Gelegenheit, die Werke zweier Meister von hohem Talent, mancher scheinbaren Ähnlichkeit und doch großer Verschiedenheit zu prüfen. Watts ist voller moralischer Ideale, Leighton voller idealer Dekoration. Die moderne Schule findet Leighton's Bilder zu dekorativ, kalt und ohne Gefühl. Aber auch seine Freunde können nicht umhin, einzugestehen, dass, obgleich seine Klassik nie der Grazie entbehrt, dennoch seinen Bildern oft etwas Liebloses anhaftet, und dass ferner bei den Porträts das Äußere zu auffallend, dagegen das Innere, die Seele, zu wenig tief empfunden wird. Leighton und die Präraphaeliten sahen sich gegenseitig als Rebellen an. Dessen ungeachtet erinnern seine sorgfältigen Vorstudien an die Florentiner und seine musterhafte Zeichnung an Dürer, aber trotz Aktstudien, malerischer Erfassung und schöner Farben mangelt es an künstlerischem Herzblut. Keines seiner Werke nötigt uns den Ausruf ab: „Scendi e parla!"

Diejenigen Besucher, welche die Ausstellung ernstlich nehmen, beginnen mit der Besichtigung der hier vorhandenen Zeichnungen und Studien zu seinen späteren Bildern. Ausgenommen Ingres, Lawrence und Menzel giebt es wohl kaum einen modernen Meister, der so umfassende Vorbereitungen veranstaltet, und bildet in dieser Beziehung Leighton vielleicht den größten Kontrast zu Wereschtschagin, der bekanntlich gar keine Vorstudien betreibt. Der englische Künstler zeigt hier den merkwürdigen Fortgang eines Bildes, indem er zuerst den Körper nackt zeichnet, und dann in anderen Skizzen immer mehr den Entwurf entwickelt. Ja, in vielen Fällen geht Leighton noch weiter, und so wie Meissonier und andere Zeitgenossen modellirt er seine Hauptfiguren in Wachs oder Gyps. Mitunter geschieht dies sogar in Bronze, wie bei einem seiner besten Bilder „Der Garten der Hesperiden". Leighton war also auch Bildhauer. Nichts schmerzte ihn jedoch so sehr wie der Umstand, dass gerade diejenigen Bildhauerarbeiten, welche er selbst als seine eigenartigsten Werke bezeichnete, „Der Athlet mit einer Pythonschlange kämpfend" und „Perseus und Andromeda", beim Publikum keinen nennenswerten Beifall fanden. Ersteres ist zweifellos eine gute anatomische Studie, stößt aber ab, weil der ganze Vorwurf zu sehr forcirt ist.

Aus der Aufzählung seiner hervorragendsten Arbeiten wird es sofort klar, dass Leighton nicht mit Unrecht der akademische Maler der Mythe und der klassischen Geschichte genannt worden ist. Das erste bedeutende Jugendwerk des Künstlers betitelt sich „Cimabue's Madonna in Prozession durch die Straßen von Florenz getragen". Dieses im Jahre 1855 vollendete, mehr einem Friese wie einem Gemälde ähnliche Werk begründete seinen Ruhm, da die Königin Victoria dasselbe ankaufte und es im Buckingham-Palast aufhängen ließ. Ebenso wie dies sind alle Bilder des Meisters gut erhalten, dagegen hier die Farbentöne nicht nur in sich, sondern auch in den Uebergängen noch hart und ohne Abstufung. Der Entwurf, obwohl er das Trecento behandelt, hat einen starken Anklang an die von ihm in Deutschland verlebte romantische Periode seiner Jugendstudien. Die mittelalterliche Romantik ist hier in der ihm eignen sentimentalen Weise modern interpretirt. Das Sujet selber ist nach der Beschreibung Vasari's ausgeführt. Vor dem Bilde schreitet Cimabue an der Hand den Knaben Giotto, und weiter

im Gefolge befinden sich Arnolfo di Lapo, Nicola Pisano, Dante und die Notabeln von Florenz. „Salome“, 1857 entstanden, zeigt den Einfluss Millais und der Präraphaeliten. Schließlich aber bestand der größte Gegensatz namentlich zu Rosetti, der künstlerisch viel höher veranlagt war, dem aber die Grammatik nicht so geläufig war, d. h. Leighton überragte ihn wesentlich in der Zeichnung. In dem Bilde „Eine römische Lady“ kommt die Schultendenz von Ingres zu Tage. Wahrscheinlich ist das Original zu dem Werke in einem Mädchen von Capri mit hellenisch-saracenischer Abkunft zu suchen. „Michelangelo seinen sterbenden Diener stützend“ ist eine schwache Schöpfung und trägt fast einen Amateurzug in sich, während „Goldene Stunden“ zu sehr aus dem Palazzo Pitti kopirt, und ein Phantasiebild „Moretta“ durch einen Stich von Cousins bekannt sein dürfte. Eine sehr gute Arbeit aus dem Jahre 1862 ist der „Stern von Bethlehem“, der in Auffassung und Ausführung noch auf Rosetti hinweist, und sich zu einer gewissen Höhe über das Niveau hinauf schwingt. Zeitweise ahmte Leighton mit brillantem Geschick Delacroix nach, so besonders in der hübschen Skizze „Orpheus im Hades“. Umgekehrt muss das 1864 ausgestellte Bild „Orpheus und Eurydice“ als ein Fehlschlag bezeichnet worden. Am meisten hierzu mögen die gewaltigen Verhältnisse der Leinwand beigetragen haben. Ein bedeutend kleineres Werk von Watts, welches dasselbe Sujet darstellt, gilt als eins der gelungensten Werke des letztgenannten Meisters, dessen Einfluss auf Leighton gleichfalls in zwei Bildern erkennbar wird. Das eine „Im Atelier“, 1870 in Venedig gemalt, befindet sich als Geschenk im Besitze von Watts, das andere, ein Portrait des Reisenden und Schriftstellers Burton, wurde der „Portrait-Gallery“ vermacht. Dies gilt allgemein als das beste Porträt, welches Leighton je schuf, denn es ist das einzige, in welchem Kraft und Energie zum Ausdruck kommt.

Den Glanzpunkt und die Höhe des Meisters erkennen viele seiner Zeitgenossen in dem 1876 ausgestellten Bilde „Daphnephoria“. Dies Kolossalgemälde stellt eine Triumphprozession der Thebaner zu Ehren des Apollo und zum Gedächtnis eines Sieges über die Aeolier dar. Der den Zug leitende jugendliche Priester in weißem Gewande ist thatsächlich eine ungewöhnlich edle und schön empfundene Erscheinung, dagegen meinem Urteil nach die übrigen Figuren und Gruppen weniger bedeutend. Unter den Landschaften ist ein Juwel hervorzuheben, das in der Farbe und Stimmung an Böcklin erinnert und den Titel führt „Ein maurischer Garten. Traum in Granada“. Das Selbstbildnis des Meisters konnte leider aus der neu in Florenz errichteten Porträt-Galerie nicht zur Stelle geschafft werden. Von den 324 ausgestellten Werken Leighton's mögen nur in aller Kürze nachfolgende erwähnt werden: „Die Nixe“, „König David“, „Ariadne“, „Dädalus und Ikarus“, „Die tragische Muse“, „Klytia“, „Corinna von Tanagra“, „Atalanta“, „Sommerschlaf“, „Der Geist des Berges“, „eine Bacchantim“ und „Die schöne Perserin“. Die Zeichnungen zu den Lünetten machen einen vortrefflichen Eindruck, während die farbige Ausführung derselben im South-Kensington-Museum ziemlich kalt lässt.

Die Gründe, warum Leighton, trotzdem er kein genialer ausübender Künstler war, dennoch einen so nachhaltigen Einfluss ausübte, wurden bereits weiter oben dargelegt. Die staatlichen und auch die größeren Privatkunstinstitute haben in ihren Ausstellungen fast niemals deutsche Arbeiten aufgenommen, wie es denn überhaupt die größte Seltenheit ist, Werken deutscher Meister hier zu begegnen. Knaus und Menzel sind Ehrenmitglieder der hiesigen Akademie. Aber, selbstverständlich stets im allgemeinen gesprochen, auch diese sind hier kaum bekannt. Was soll man indessen dazu sagen, wenn ein Meister wie z. B. Watts, weder Böcklin noch sonst irgend einen deutschen Künstler kennt. Wir haben glücklicherweise Kenntnis von der englischen Kunst! Einer der wenigen englischen Künstler, die uns zu kennen glaubten, war Leighton. In seiner Wissenschaft mischte sich Wahres mit Unrichtigem, und was er von uns im Vordersatze lobte, das wurde im Nachsatze aufgehoben. Weil er als Präsident der Akademie durch seine Persönlichkeit und namentlich durch seine offiziellen Vorträge gewissermaßen in England amtlich, und auch vielfach in Privatkreisen, das Urteil über unsere gesamte Kunst feststellte, und diese seine Ansicht fast als Norm in die weitesten Kreise übergegangen ist, scheint es der Mühe wert, uns in fremder Beleuchtung kennen zu lernen. Sein letzter größerer Vortrag galt der deutsch-österreichischen Kunst.

Nachdem Leighton im Eingange seiner akademischen Jahresrede tadelte, dass in der deutschen Kunst die ethische Seite stets die ästhetische überwiegt, fährt er fort: „Der edelste und vollste Ausdruck jenes tief poetischen Elements, welches an der Wurzel des deutschen Charakters liegt, ist der Welt nicht durch Form und Farbe, nicht durch die Wellen des Lichtes gegeben. Es ist Deutschland vorbehalten geblieben, uns auf den Wellen des Tones in die reinsten Regionen der Ästhetik zu führen.“ Nach diesen einleitenden Bemerkungen gab der Präsident der Akademie eine historische und summarische Übersicht der bildenden und der Kleinkünste. Der Redner sagt: „In der Architektur ist Deutschland im romanischen Stile zu sehr von Italien und Frankreich beeinflusst worden, um einen selbständigen deutsch-romanischen Stil auszubilden. Der gotische Stil in der Baukunst ist in Deutschland nicht durch Evolution und organisches Wachsen, von innen heraus, sondern nur durch Berührung von außen her, daher ohne normales inneres Leben entstanden. Es ist ein in Deutschland allgemein verbreiteter Irrtum, der den gotischen Stil als einen vorzugsweise nationalen feiert. Mit vereinzelten Ausnahmen ist das deutsche Volk niemals in sich einig

darüber gewesen, was eigentlich unter Spitzbogen-Architektur verstanden werden sollte, und fehlt es bei einheitlicher Durchbildung an rhythmischer Mannigfaltigkeit." Die Kritik Leighton's über den Kölner Dom lautet im Auszuge: „Dies Werk zeugt von einer unbezähmbaren Willenskraft, überlegener Wissenschaft und stilistischer Orthodoxie. Wir fühlen uns unter dem Druck eines kolossalen Willens und eines Triumphes der Wissenschaft, aber nicht in der zündenden Berührung des Genius. Die Wiederholung ad infinitum von beinahe identischen Formen, und besonders von einer fabelhaften Menge vertikal aufsteigender Linien, ruft den Eindruck arithmetisch-prosaischer Dürre und Armut der Inspiration hervor. Im übrigen ist der Bau, wenn auch nicht sklavisch, so doch thatsächlich eine Nachahmung des Meisterwerkes von Robert de Luzarche in Amiens."

Es würde zu weit führen, die Skulptur ähnlich zu besprechen. Adam Kraft und Peter Vischer werden zwar gelobt, jedoch mit soviel „Wenn" und „Aber", dass man selbst an diesem Lobe keine rechte Freude empfindet. Auf die Malerei übergehend verbreitet sich der Vortragende eingehend darüber, dass der Wert der deutschen Glasmalerei außerordentlich überschätzt würde. Selbst die beiden größten Maler Deutschlands, Dürer und Holbein, seien lange Zeit nicht in ihrem Vaterlande verstanden worden. Holbein habe Augsburg und Basel verlassen müssen, weil er dort seinen Lebensunterhalt nicht habe finden können. Leighton sagt: „Dürer schrieb an seinen Freund Pirkheimer aus Venedig: „Hier bin ich ein Gentleman; zu Hause bin ich nur ein Vagabund." Obgleich Dürer ein Riese genannt werden muss, so ist er doch ein Theoretiker und Denker, und klebt seiner wunderbar richtigen, minutiösen Zeichnung doch ein gewisser kalligraphischer Zug an. Holbein ist der größte und bedeutendste Maler, den Deutschland je hervorgebracht." Der deutschen Kleinkunst des Mittelalters lässt Leighton volle Gerechtigkeit widerfahren und stellt sie als die erste der Zeit dar. *v. SCHLEINITZ.*

DIE JAHRESAUSSTELLUNGEN DER DÜSSELDORFER KÜNSTLERSCHAFT.

Die Düsseldorfer Künstlerschaft, nach wie vor in zwei Parteien getrennt, hat ihre Ausstellungen eröffnet; die „Genossenschaft" in den Räumen der Kunsthalle, die „Freie Vereinigung" im Schulte'schen Kunstsalon. Während in München die Secession, die zwar in ideeller, nicht aber finanzieller Hinsicht auf ihre Kosten gekommen, nun wieder mit der Genossenschaft friedlich Arm in Arm zu gehen endgültig beschlossen hat, ist ein solcher Antrag auch unter den Mitgliedern der Düsseldorfer „Freien Vereinigung" laut geworden, ohne jedoch ungeteilten Beifall zu finden. Die Mitglieder der „Freien Vereinigung" hatten recht, wenn sie vorbrachten: wir haben durch unsere Separat-Ausstellungen soviel gewonnen, das soll nun wieder zu nichte werden! Der Einwand ließe sich hören, denn während die Münchener „Genossenschaft" eine stattliche Anzahl Künstler ersten Ranges aufzuweisen hat, mit denen sich ein Secessionist schon vertragen kann, ist dies in Düsseldorf in weit geringerem Maße der Fall. Aber gerade darum fragt man sich: wie konnte überhaupt das Bedürfnis zu einer Wiedervereinigung rege werden, und es muss doch ein Grund hierfür vorhanden gewesen sein. Der Grund mag nun einmal darin bestanden haben, dass einige erkannt haben mögen, inwieweit die „Freie Vereinigung" vor ihrem Bankerott steht. Denn dies thut sie infolge der mangelhaften Beteiligung der besten Elemente, die ihr aus der Existenz der Konkurrenzvereinigung „St. Lukas" notwendig entstehen musste und entstanden ist, indem sie im vergangenen Jahre schon z. B. kein einziges sensationelles Bild aufzuweisen gehabt hätte, wären nicht drei neue Namen aufgetaucht, die *Beckerath, Bönninger, Ungewitter.* In diesem Jahre nun ist ihr Zustand ein noch schwächlicherer, da die Zahl derer, die ihr im vergangenen Jahr ein einigermaßen blühendes Aussehen verliehen, sich quantitativ wie qualitativ stark reduzirt hat. Es wäre daher wohl am Platze, wenn an maßgebender Stelle ernstlich in Erwägung gezogen würde, ob nicht im nächsten Jahre eine Gesamtausstellung zu veranstalten sei, — nachdem vielleicht der „St. Lukasklub" noch einige in sich aufgenommen, was ihm nur zum Vorteil gereichen könnte. — Was die einzelnen Leistungen anbetrifft, so lässt sich kaum etwas Neues sagen. Die Kritik kann sich unmöglich in steten Wiederholungen ergehen, ohne darunter als solche zu leiden, denn sie ist nicht mehr wie früher zur Belehrung der Künstler da (das sei den Professoren überlassen), sie ist sich Selbstzweck geworden. Aber sie ist ein Organismus, der von der zu besprechenden Kunst abhängt, sich geradezu von ihr nährt. Sie ist eine Wiederverkörperung des vom Künstler Gewollten und somit dem Kenner ein neuer ästhetischer Genuss. Aber sie kann nur da etwas schaffen, wo vorher vom Künstler etwas Individuelles geschaffen worden ist, denn nur solches vermag den sensitiven Kritiker in die nötige Seelenerregung zu versetzen. Was aber ein empfindsamer Beobachter hier vermisst, das ist der Mangel jenes subjektiven Naturempfindens, wie es nach Überwindung des Naturalismus mehr und mehr um sich gegriffen hat. Wir ziehen heute der objektiven Naturschilderung die sublimen Kämpfe eines *Carrière* vor, in denen die Seele in wesenlosem Scheine zuckt und die mystischen Farbenorgien der *Aman-Jean* und *Whistler*, die das Blut erhitzen, als habe man aus Circe's Becher getrunken. Ihre Werke sind geadelt durch den Hauch subjektiven Empfindens, das die Dinge der Äußerlichkeiten entkleidet und die Seele ihres Wesens in eigene Schleier hüllt. Von ihm aber merkt man hier noch sozusagen nichts, denn die selbstschöpferischen Persönlichkeiten fehlen. Leistungen, die etwas

daran erinnern, sind im Porträt geliefert. *Walter Petersen*, der immer das Damenbildnis mit Geschmack zu behandeln wusste, aber nicht durch sonderliche Originalität auffiel, vielmehr sich oft durch allerlei Galeriereminiscenzen recht unangenehm mit fremden Federn schmückte, lässt dies bunte Kleid heute zu Hause und versucht sich mit recht viel Geschick in der einfachen Größe der Pariser Amerikaner, in dem auf einen einzigen elfenbeingelben Ton gestimmten Damenbildnis. *E. Heller*, der an dieser Stelle schon eingehend von mir gewürdigt wurde, ist mit dem Bildnis einer Dame in Schwarz nicht minder gut vertreten. Die Figur ist seelevoll empfunden, und schon daran, wie der Künstler die linke Hand der Dame auf die Stuhllehne legt, erkennt man sein gutes Verständnis für sein Modell. Man sollte, trotz Lenbach, die Hände nicht außer acht lassen — freilich nur der, der ein wenig Psychologe ist, — denn in der Hand hat man oft den ganzen Menschen; eine geistlos angebrachte Hand aber ist ebenso überflüssig, wie die in ihrer Charakteristik erfasste zur Wirkung beiträgt. — Von Figurenbildern ist sonst nicht viel vorhanden. *F. Brütt* giebt in Ermangelung neuer Ideen eine Wiederholung seiner bekannten Gerichtssaaldramen und *Rocholl* einen wilden „Tscherkessenritt“, Bilder, die sich in nichts von ihren vielen Vorgängern unterscheiden. *Otto Heichert*, der sich von der Poesie des Kleinbürgerstandes immer angezogen fühlte, bleibt nach wie vor, trotz aller Anstrengungen, modern zu sein, ein echter Düsseldorfer. Seine „Pfarridylle“ ist ein echter Sprössling der Vautierschule, nur dass er unter der heutigen Sonne ein wenig lichter geartet ist. Heichert hat diese Typen gewiss liebevoll studirt und sie mit vielem Verständnis in ihrer Charakteristik zu erfassen gewusst, aber wo bleibt die Freude am rein Malerischen bei dieser spitzfindigen Charakteristikenhäufung, die sich beinahe selbstbewusst ist. Zudem macht die Technik einen mühsamen Eindruck und ist die Farbe hart und tot. *Bönninger's* „Jakobs Traum“ ist eine einfache, nicht zu verzeihende Kopie des gleichnamigen genialen Bildes E. v. Gebhardt's. Bönninger, der nicht zu jenen gehört, die wie Feldmann und Pfannschmidt dem Meister in seiner Naturauffassung folgen, hat dies nur aus zwei Figuren bestehende Bild, dessen originelle Erfindung schon bei Gebhardt auffiel, schwach und sklavisch abgeschrieben. Ein ebenso origineller wie technisch geschickter Versuch ist *Beckerath's* „Harpyie“; er lässt mit Spannung die kommenden Werke des Künstlers erwarten. — Unter den Landschaftern fällt vor allem *Westendorp* mit einigen kleinen Bildchen auf, die die meisten der Ausstellungsbesucher wohl übersehen haben werden. Ein Künstler, der wenig malt und nur der Kunst lebt, verfügt er über einen weltmännischen Geschmack und hat etwas von jenem subjektiven Naturempfinden, das ich oben besprach. *Eugen Kampf* war kurz vor der Ausstellung mit einer vortrefflichen Kollektion vertreten, die hier erwähnt sein möge. In der Lukas-Ausstellung hatte er ein pointillistisches Bild, das an Manierirtheit grenzte und irre führte. Jene Kollektion, deren Bilder technisch ebenso geschickt wie harmonisch in der Naturauffassung und koloristisch reif, zeigten, dass der Künstler in eine neue Schaffensperiode eingetreten und neben Jernberg der beste der jungen Landschafterschule ist. *Otto*, der diesmal, hoffentlich ist es kein Zufall, einen glücklichen Wurf that, *Dirks*, *Lins*, *Wansleben*, *Marschner*, *Lasch* etc. reihen sich ihm an. Dann sind noch die älteren Maler, die zur jungen Kunst halten, die *v. Bochmann*, *Dücker*, *Mühlig* zu nennen, deren Arbeiten aber gleich denen von Brütt und Rocholl uns nichts Neues über ihre Schöpfer zu sagen wissen. Und eins noch möchte ich nicht unerwähnt lassen, *Schnitzler's* „Frühstück“. Als ich das Bild sah, bedauerte ich lebhaft, dass der Maler sein wirklich tüchtiges Können, das er noch dazu spielend zu handhaben scheint, nicht längst in diesem Maße künstlerisch verwendet hat. Er ist, vielleicht infolge seines Empfindens, durch die Düsseldorfer Atmosphäre auf einen falschen Weg geraten, aber sein heutiges Bild beweist in seiner plötzlichen Neuheit, dass er noch nicht für die Kunst verloren ist. Ein Aufenthalt in Holland würde ihm gut thun, da die rein künstlerische Bauernmalerei seine spießbürgerlich-anekdotische läutern und ihn zu einem künstlerischen Bauernmaler erziehen könnte. — Gab es bei der „Freien Vereinigung“ wenig Neues, so giebt es dessen noch weniger in den Sälen der „Genossenschaft“. Der Anblick derselben unterscheidet sich in nichts von dem, der einem alle Tage dort geboten wird. Von dem ehrwürdigen Namen *Achenbach* abgesehen, ist *Kröner's* „Hirschbild“ das Frischeste. *E. Hünten*, der sich bis zuletzt in seinen kleinen Episoden eine für sein Alter bemerkenswerte Frische erhalten hat, versagt diesmal in einem größeren Schlachtenbilde die Kraft. *Baur jr.*, der vor Jahresfrist recht geschickt debutirte, hat sich nicht bewährt. Das Ausbleiben der Landschafter *Becker* und *Günther* reißt in die Ausstellung eine nicht zu ersetzende Lücke.

RUDOLF KLEIN.

BÜCHERSCHAU.

* Zur Erinnerung an den Professor Dr. *August Hagen*, einen um die Ästhetik und Kunstwissenschaft hochverdienten Mann, der am 12. April 1797 in Königsberg i. P. geboren war, ist im Verlage von *E. S. Mittler & Sohn* in Berlin eine Gedenkschrift erschienen. Sie schildert eingehend Leben und Wirken dieses Gelehrten, welcher mit unermüdlicher Pflichttreue dahin strebte, Sinn und Verständnis für Kunstschönheit in weiteren Kreisen zu wecken und zu pflegen, und eine rastlose, verdienstvolle Thätigkeit für Kultur und Geschichte Preußens entfaltete. Von seinen der Kunst gewidmeten Schriften hat die Sammlung Nürnberger Künstlergeschichten „Norica“ vor fünfzig Jahren großen Beifall gefunden.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dr. *Franz Winter,* Privatdocent der Archäologie an der Universität Berlin, ist zum außerordentlichen Professor ernannt worden.

*** Dem Bildhauer *Peter Breuer,* Lehrer an der akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin, ist das Prädikat „Professor“ beigelegt worden.

PREISVERTEILUNG UND WETTBEWERBE.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Über die großen akademischen Preise sind auf Grund der Preisbewerbung folgende Entscheidungen getroffen worden. Der Staatspreis auf dem Gebiete der Architektur ist nicht zur Verteilung gelangt; doch sind zweien von den drei Bewerbern, den Architekten *Strantzky* in Dresden und *Werdelmann* in Breslau, für ihre anerkennenswerten Leistungen Prämien von je 1650 M. zugesprochen worden. Um den großen Staatspreis für Bildhauer (3300 M. zu einer Reise nach Italien) rangen fünf Bewerber. Sieger ist *Martin Schauß,* der, 1867 zu Berlin geboren, die Akademie seit November 1888 besucht und zur Konkurrenz namentlich ein Relief „Faun mit badenden Weibern“ gesandt hat. Den Dr. Paul Schultze-Preis (3000 M. zur italienischen Reise) gewann der Schüler des Meisterateliers von Reinhold Begas, *August Gaul,* der sich namentlich als Tierbildhauer bethätigt: er ist 1867 geboren und hat 1892/93 die Berliner Hochschule besucht. Für das National-Denkmal hat er mit August Kraus vorzugsweise an den gewaltigen Löwen gearbeitet und selbständig die Gruppe Bayern auf der Attika der Säulenhalle ausgeführt.

*** *Das Rathaus in Görlitz,* ein Prachtstück der deutschen Renaissancearchitektur, soll durch einen bedeutenden Um- und Anbau erweitert werden, wozu der Magistrat einen öffentlichen Wettbewerb ausgeschrieben hat. Die Entwürfe sind bis spätestens 15. September beim Magistrat einzureichen. Für Preise sind 8000 M. zur Verfügung gestellt worden, und zwar sollen die drei besten Entwürfe mit 4000 resp. 2500 resp. 1500 M. ausgezeichnet werden. Die Stadtgemeinde behält sich vor, weitere Projekte auf Antrag des Preisgerichts für je 500 M. käuflich zu erwerben, sofern die betreffenden Verfasser damit einverstanden sind. Das zur Beurteilung der eingehenden Arbeiten ernannte Preisgericht besteht aus folgenden Herren: Königl. Baurat Architekt Schmieden-Berlin, Stadtbaurat Becker-Liegnitz, Stadtbaurat Plüddemann-Breslau, Oberbürgermeister Büchtemann, Stadtbaurat Kubale und Stadtverordneten-Vorsteher Justizrat Bethe, sämtlich in Görlitz. Die Baukosten für die Neubauten und die Heizanlage für das gesamte Rathaus sollen insgesamt die Summe von 600000 M. nicht überschreiten.

DENKMÄLER.

*** Dem Berliner Bildhauer *Harro Magnussen* ist die Ausführung der Hauptfigur eines Denkmals für den siebenbürgischen Reformator *Johann Honterus* übertragen worden (geb. 1498). Es soll in Kronstadt in Ungarn errichtet und 1898 eingeweiht werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Aus dem Germanischen Museum in Nürnberg* wird gemeldet, dass mit einer kürzlich dem Museum zu teil gewordenen Spende von 500 M. der letzte Rest der zum Ankaufe der Sulkowski'schen Waffen-Sammlung bei der Nürnberger Vereinsbank gemachten Anleihe von 200000 M. gedeckt worden ist. Die Sammlung hat dem Museum 206303 M. gekostet, wozu noch 24900 M. Zinsen für jene Anleihe kommen. Zur Abzahlung dieser Summe waren 12 Jahre in Aussicht genommen; sie hat aber schon jetzt nach sieben Jahren getilgt werden können, durch die Spenden, die aus ganz Deutschland dem Germanischen Museum zu diesem Zwecke reichlich zuflossen.

A. R. *Aus Berliner Kunstausstellungen.* Der Orientmaler *Max Rabes,* der in den letzten Jahren auf den großen Jahresausstellungen durch Genrebilder aus dem Straßenleben von Kairo und Damaskus (Schwerthandel, Stempelschneider u. dgl. m.) gezeigt hat, dass er nach Schärfe und Tiefe der Charakteristik und Kraft der koloristischen Ausdrucksmittel der berufenste Nachfolger von W. Gentz ist, hat in einem Saale des Equitablepalastes eine Sammelausstellung von etwa 100 Ölgemälden, Ölstudien und Zeichnungen veranstaltet. Er hat noch nicht die Dreißig überschritten, und es ist ihm bisher nur vergönnt gewesen, seine orientalischen Studien im Sturmschritt, inmitten Stangen'scher Reisegesellschaften, zu machen. Darnach darf man an seine nur im Fluge der dahingleitenden Dampfer und Dahabyen erfassten Nillandschaften nicht den strengen Maßstab anlegen, zu dem uns seine Figurenbilder berechtigt haben. Die ägyptischen wie die Landschaften aus Syrien und Palästina reichen noch nicht an die von Ernst Körner u. a. heran. Aber Rabes hat offenbar den Willen und die Kraft dazu, und es ist sicher, dass er noch zu vollkommen ausgereiften Schöpfungen gelangen wird, wenn er Gelegenheit zu längeren Studien findet und seine Produktion mehr vertieft als ins Breite gehen lässt. — Künstler, die durch ihre Arbeitskraft in eine bequeme Lebenslage gekommen sind, dürfen dagegen eher der Massenproduktion nachgeben, ohne Gefahr zu laufen, dass die Wirkung verloren geht. So hat jetzt *Albert Hertel,* der noch vor kurzem einen Überblick über sein gesamtes Schaffen in den obengenannten, übrigens für Kunstausstellungen ganz und gar nicht geeigneten Räumen geboten hat, bei *Eduard Schulte* etwa 30 Ölgemälde und Ölstudien ausgestellt, die er während eines Spätsommeraufenthalts in dem Ostseebad Ahlbeck, einem weniger wegen seiner Naturschönheiten als wegen seiner verhältnismäßigen Ruhe berühmten Fischerdorf, ausgeführt oder doch begonnen hat. Es sind Zeugnisse von großer koloristischer Virtuosität, die niemals langweilen und selbst dem ödesten Hof- und Gartenwinkel durch die kräftig betonte Stimmung ein poetisches Siegel aufdrücken. Den Zauber poetischer Empfindung und Darstellungskraft übt auch *Eduard Fischer,* ein Virtuose der „Wasserstimmung“, wie wir gegen die Gewohnheit sagen müssen, weil dieser Künstler wirklich auf spiegelglatten Wasserflächen bei meist bedecktem, nur selten vom Mondlicht durchbrochenem Himmel seine ganze empfindsame Seele ausspricht. Es sind keine thränenvollen Elegieen, sondern meist nur Spiegelbilder der erhabenen Ruhe der Natur, über die kein Hauch von Wind hinwegstreicht. Die Havelseen, die Lagunen Venedigs, der Gardasee und der Chiemsee sind E. Fischer's Studienplätze, aus denen er die Motive zu seinen mit höchster Virtuosität des Pinsels durchgeführten Bildern zieht, deren äußere Eigentümlichkeit ein langgestrecktes Breitformat bei geringer Höhe ist.

Wien. — Von Zeit zu Zeit giebt es hier auch mal wieder etwas „moderne Malerei“ zu sehen. Das Wertvollste ist augenblicklich die Ausstellung von Arbeiten des Professors *Rumpler* im Salon *Miethke,* worauf wir später ausführlicher zurückkommen. — Unter den bei *A. Neumann* ausgestellten Sachen von *Uhde* und *Liebermann* steht das Pastellporträt Gerhard Hauptmann's im Vordergrunde des Interesses; denn der Dichter der „Versunkenen Glocke“ fängt an salonfähig

zu werden. Das einfache, tüchtig gezeichnete Pastell, das die nervöse „moderne“ Unruhe in den geistvollen, ehrlichen Zügen — das eigentümliche Zucken des Mundes, die leisen netzartigen Falten der grüblerischen Stirn — frei zum Ausdruck bringt, verdient volle Anerkennung, ohne indessen ein Bild zu sein, das nur von Liebermann so hätte gezeichnet werden können. Charakteristischer für ihn sind einige kleinere Studien und Skizzen, an denen man aufs Neue erkennen kann, wie oberflächlich es ist, Liebermann kurzweg den Vorwurf des „Naturalismus“ zu machen, und seinen inneren Kern damit ausdrücken zu wollen, dass er die „hässliche Wirklichkeit suche“. Wer sein Schaffen verfolgt, erkennt bald, wo Liebermann's Ideal her ist: es stammt aus Holland und nennt sich „Franz Hals plus Rembrandt“, mit einer Verallgemeinerung ins Plainair. Aus seinem durchaus internationalen Wesen erklären sich Liebermann's Stärken und Schwächen, was indessen nicht hindert, dass er als Anreger auf unsern Dank und eine Stelle — wenn auch nicht allerersten Ranges — in der Kunstgeschichte Anspruch hat. Die Persönlichkeit Liebermann's ist in einer kleinen Porträtskizze *Uhde's* sehr fein festgehalten, wie denn auch ein Studienkopf von dem rastlosen Ernst des Malers des „Abendmahls“ Zeugnis wiederum ablegt und auf seine diesjährige größere Arbeit gespannt macht. — Bei *Artin* (am Eck des Getreidemarktes) sind unter anderen mehrere feine Aquarelle von *Ernst Stöhr* zu sehen, welche in ihrer ernsten Vertiefung und persönlichen Stimmung wie Selbsterlebnisse anmuten. Dazu eine Reihe von, zum Teil schon bekannten, Ölstudien von *Max Slevogt*. Über diesen Künstler ist schon allerlei hin und wieder geschrieben worden, wobei gewöhnlich Lieblingsschlagwörter wie „kraftstrotzender Bajuvare“ eine Rolle spielten. Bei voller Würdigung einer starken, sich selbst hier aber zweifellos noch unklaren Begabung und bei voller Sympathie für die „Jugend“ sei es auch gestattet, einmal vor der Gefährlichkeit des Aufmunterns zu warnen! Slevogt, der in der Farbe mit Lust und Talent herumwühlt, in der Zeichnung recht Gutes mit recht Bösem vermengt, wird dann etwas künstlerisch Ernstes leisten, wenn er kritisch, sehr kritisch gegen sich selbst verfährt und sich keine „Eigenart“ künstlich aufdrängen lässt. Mit der verkürzten „Anatomie“ Rembrandt's, die hier zur Abwechslung einmal als Danae dem Beschauer die Fußsohlen zuwendet, und mit dem Van Dyck entlehnten Motiv der kupplerischen Dienerin, die die vorbeifallenden Goldstücke in ihrer Schürze auffängt, ist man noch lange nicht original. Mit dem Menschenpaar, das auf der „Secession“ vor zwei Jahren einen guten Eindruck machte, weil es in sehr günstigem Licht hing, hat Slevogt zwei Aktmodelle ungekünstelt und breit hingemalt, durch die er beweist, dass er Farbensinn hat und seinen Pinsel zu gebrauchen versteht. Mehr darin zu suchen ist Thorheit, und von der tiefen symbolischen Bedeutung des ersten Menschenpaares spüret man kaum einen Hauch. Wenn es auch solche Käuze giebt, die da allerlei hineindichten möchten, so können Wohlmeinende nur wünschen, dass mit der Behauptung der Eigenart bei einem Künstler auch die souveränste Geringschätzung aller derer verbunden sein möge, die immer die Entdecker spielen und in jedem neuauftauchenden begabten Baccalaureus den Messias erblicken wollen. Aus Slevogt kann etwas werden, wenn er gegen solche sein Ohr tapfer verschließt. Aber nur dann. Die „Ringer“, mit ihrer etwas trüben Farbe, zeigen entwicklungsfähige, kräftige Ansätze. Psychologisches freilich entbehrt man noch vollkommen. Aber das erklärt sich leicht durch die Unreife. Es sei gestattet, bei diesem Anlass die Allerneusten zu bitten: Malt, wie ihr wollt; werft auch die „Tradition“ über Bord, wenn ihr's könnt. Aber ersetzt sie dann durch etwas Gleichwertiges. Vor allen Dingen: malt wie ihr empfindet, nicht wie ihr uns nur Glauben machen möchtet, dass ihr empfändet!

W. SCHÖLERMANN.

VERMISCHTES.

*. *Aus der Landesgemäldegalerie in Budapest* sind am 31. März zwei Ölgemälde ohne Rahmen gestohlen worden. Das eine, das den hl. Joseph mit dem Christuskinde darstellt, wird der Schule Murillo's zugeschrieben, das andere ist eine Landschaft von A. van der Neer (eine Stadt mit einer Feuersbrunst). Da für die Wiedererlangung der Bilder nur 300 Gulden ausgesetzt worden sind, scheinen sie nicht viel wert zu sein.

VOM KUNSTMARKT.

Wien. — Am Mittwoch, dem 28. d. M. und an den folgenden Tagen gelangt durch das Kunstantiquariat von *C. J. Wawra* eine kleine vorzügliche Sammlung von alten Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten, alten und modernen Handzeichnungen, Aquarellen, ferner eine Sammlung alter Wiener Ansichten aus Privatbesitz zur Versteigerung. Der Katalog ist soeben erschienen und wird Liebhabern von der obengenannten Firma auf Wunsch zugesandt.

Dresden. — Am 22. d. M. und den folgenden Tagen gelangt durch das Auktions-Institut von *v. Zahn & Jaensch* ein Kunstnachlass zur Versteigerung, der Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Farbstiche, Karikaturen, Schabkunstblätter, Kostüme, historische Ereignisse, kostbare Porträts, Städteansichten, Dresdensia (Nachlass Götz), Kupferplatten enthält. Ein Katalog wird auf Verlangen gratis versandt.

Berlin. — Am 27. und 28. April gelangt in *Rudolph Lepke's* Kunst-Auktions-Haus, Berlin SW., 28/29 Kochstr., die bekannte Privatsammlung des früheren Kunsthändlers Herrn A. Erichsohn in Blasewitz-Dresden, in der das Alt-Meißner Porzellan dominirt, zur Versteigerung. Diese mit Jahrzehnte langem Fleiß zusammengebrachte Sammlung enthält Kabinettstücke an prächtigen Gruppen, Figuren, Vasen, Tafelaufsätzen, Tellern und Tassen, an niederrheinischen Kunstmöbeln des 16. Jahrh., alten Elfenbeinminiaturen des 18. Jahrh. und silbernen getriebenen Gefäßen. Der Katalog (Nr. 1088) umfasst 274 Nummern. An diese Auktion schließt sich am 29. und 30. April eine andere an, die Kunstgegenstände aus den Beständen der fürstlichen Sammlung eines deutschen Staatsmuseums, aus dem Besitz des Stadtrats zu Gotha und eines holländischen Sammlers auf den Kunstmarkt bringt. Die illustrirten Kataloge werden auf Wunsch kostenfrei versandt.

Stuttgart. Am 18. Mai und den folgenden Tage gelangt durch *H. G. Gutekunst* eine reiche Kupferstichsammlung, darunter zahlreiche Blätter der englischen und französischen Schule des 18. Jahrunderts, Ridinger Stiche, Ex-libris, Ansichten vieler Länder, Württembergica, Holzschnitt- und Schwarzkunst, Inkunabeln etc. zur Versteigerung. Der soeben erschienene Katalog wird ohne Illustrationen von genannter Handlung gegen Portoeinsendung übersandt; illustrirte Kataloge kosten 2 M.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1897. Heft 14.

Kunstleben in Amerika. Von H. E. v. Berlepsch. — Die Dusseldorfer Frubjahrsausstellungen Von W. v. Öttingen.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 22. 22. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Da ich während der Osterferien eine Studienreise antrete, bitte ich die Herren Korrespondenten, ihre Einsendungen vom 1. April bis 8. Mai sämtlich direkt an die Verlagshandlung nach Leipzig zu adressiren. *C. v. LÜTZOW.*

ZUR VORGESCHICHTE DES ULMER MÜNSTERBAUES.

Die Frage nach der ursprünglichen Bauanlage des Ulmer Münsters ist wiederholt schon Gegenstand von Erörterungen gewesen, die bis jetzt aber zu keinem endgültigen Resultate geführt haben. Neuestens wurde nun auch von kompetenter Seite die Ansicht aufgestellt, das Münster müsse an der Stelle eines älteren Baues errichtet worden sein, der teilweise stehen blieb und deshalb hemmend auf die einheitliche Anlage des Neubaues eingewirkt habe.

Ganz richtig ist, dass am Münster und besonders an seinen östlichen Teilen Spuren eines älteren Baues zu finden sind. Ulmer Forscher haben sich schon vielfach damit beschäftigt; erwähnt sei nur ein Artikel von Klemm in den Württemb. Vierteljahresheften v. J. 1883, S. 132, und neuerdings Carstanjen, der in seinem schönen Buche über Ulrich von Ensingen (München 1893) sagt: „nun — wie auch der Entwurf der ersten Baumeister gewesen sein mag, jedenfalls war er nicht so, wie er sich später unter Ulrich von Ensingen gestaltete. Die Kirche war ursprünglich ganz anders gedacht, nicht als Münster, sondern als Pfarrkirche; ihr Grundriss vom jetzigen verschieden, ihre Verhältnisse kleiner, das Langhaus von geringerer Tiefe, die Seitenschiffe, je eins zu beiden Seiten, wahrscheinlich von der Breite der beiden Chortürme." Demnach kann es keinem Zweifel mehr unterliegen, dass die Anlage des Chors mit den beiden Seitentürmen und vielleicht auch die Disposition der Mittelschiffpfeiler einem älteren Plan angehört, welcher eine kleinere Kirche im Auge hatte und wahrscheinlich von dem 1387 genannten Meister Heinrich, welcher in der Prager Schule gelernt haben mag, entworfen wurde.

Eine andere Frage ist: haben wir uns an der Stelle des Münsters eine ältere Kirche zu denken, und wie verhält es sich mit der alten Pfarrkirche außerhalb der Stadt, die, wie die Chronisten melden, 1377 abgebrochen und deren Baumaterial nebst ihrem herrlichen Skulpturenschmuck „schier mehr auf den Achseln hereingetragen, dann gefieret" ward, um für die neue Kirche verwendet zu werden.

Wir haben die Urkunden und Chroniken darüber ausgeforscht und wollen nachstehend die gewonnenen Resultate zusammenstellen. *Felix Fabri*, der gelehrte Ulmer Dominikanermönch, hat in seinem *Tractatus de Civitate Ulmensi* (1484—88) eine ganze Reihe wertvoller Nachrichten über Ulm und seine Geschichte, seine Kirchen und Klöster, seine Bewohner, seine landschaftliche Umgebung u. s. w. uns hinterlassen. Nach ihm wurde die Kirche zu Ulm vor der Stadt schon vor 600 n. Chr. gegründet, was freilich nicht urkundlich nachweisbar ist, aber doch für das Jahr 1092 feststeht, aus dem ein Priester der Kirche genannt ist. Bestimmter als Pfarrkirche tritt dieselbe erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts auf 1323 wird sie „die Pfarre unser frowen über velt" genannt, welche Bezeichnung sie noch bis ins 15. Jahrhundert hinein beibehielt.

Die Kirche wird von Fabri und allen späteren Chronisten als groß und überaus prächtig geschildert. Sie war „von Quadern und gehauenen Steinen so kostbar gebaut, dass alle, die sie sahen, staunten und die

Leute von ferne kamen, um das herrliche Bauwerk zu sehen, denn in ganz Schwaben fand man keine zweite solche Kirche, — sie war sehr kostbar und mit vielen ewigen Lichtern geziert." Urkundlich werden 11 Altäre in ihr genannt. Der Fronaltar, sagt der Chronist Sebastian Fischer, „stand im Mittel des Kirchhofs, da jetzund das Keppelein ist". Wann wurde nun aber diese schöne Kirche erbaut? — Darüber geben uns die Ulmer Forscher keine genügende Auskunft. Hassler setzt die Entstehung der Kirche in die Zeit zwischen 1270—80, was durchaus unbegründet ist; erst 1286, wie Pressel ganz richtig bemerkt, begegnen wir der ersten Spur einer Bauthätigkeit an der alten Pfarrkirche. Ernstlich an der Kirche gebaut wurde aber erst in der Mitte des 14. Jahrhunderts; wir haben eine ganze Reihe von Urkunden von 1337—1370, in denen von Stiftungen „an unser Frowen buwe" die Rede ist. Und somit wird es auch begreiflich, als die Stadt plötzlich im Jahre 1376 beschloss, ihre Pfarrkirche in die Stadt zu verlegen, dass man einen Teil des eben fertig gewordenen Schmuckes der Kirche und, wie uns Fabri bestimmt mitteilt, die Portal-Skulpturen in das neue Münster übertrug. Nur dürfen wir nicht annehmen, dass das schon im Jahre 1377 geschah, sondern erst als der Bau soweit gediehen war, um an dem gegebenen Orte die Steine einfügen zu können.

Diese Angaben Fabri's werden noch dadurch weiter bestätigt, dass nach den scharfsinnigen Untersuchungen Carstanjen's auch ein Teil der Portallaibungen und Bogenstücke, besonders am nordwestlichen und südöstlichen Portal, einen älteren Stil aufweisen und daher recht wohl von der alten Kirche übertragen worden sein können. In der That findet sich auch am nordwestlichen Portal die Zahl 1356 eingehauen, ganz entsprechend der von uns angegebenen Bauzeit der alten Kirche. Noch mehr aber spricht für die Übertragung der Skulpturen von einem anderen Bau der Umstand, dass sie augenscheinlich in den gegebenen Raum nicht recht passen wollen; am auffallendsten ist das am Südwestportal, wo zwischen den Bogengrenzen und den rechtwinkligen Feldern hässliche leere Stellen sich finden. Ganz bestimmt weist auch der Stil der Skulpturen, besonders die charakteristischen Kriegertrachten, auf eine frühere Zeit, und zwar tief in das 14. Jahrhundert zurück, eine Zeit, in der von einem Neubau der Pfarrkirche noch nicht die Rede sein konnte. Unthunlich ist die Annahme einer vollständigen Zerstörung der Kirche, wie die Chronisten mitteilen; denn fortwährend geschehen noch Stiftungen an dieselbe, und im Jahre 1407 ist sogar von einem Vermächtnis an ihren Bau die Rede.[1]) Damals muss also an der Kirche noch etwas gebaut worden sein, und wir werden wohl nicht fehl gehen, wenn wir diese Baureparatur mit der Versetzung der Portale an das neue Münster in Verbindung bringen. Noch das ganze 15. Jahrhundert hindurch wird die Kirche genannt, und erst 1532 wurde sie laut der Aufzeichnungen eines Zeitgenossen gänzlich abgebrochen.

Wenden wir uns nun zur zweiten Frage, welche lautet: Was stand früher an Stelle des Münsters, haben wir dort noch ein Urmünster, eine frühere Pfarrkirche anzunehmen? Auch darüber, glaube ich, giebt Felix Fabri genügend Auskunft. Er sagt: es war keine Pfarre in der Stadt — „und sie wählten den Platz für die neue Kirche im Mittelpunkt der Stadt, wo schon längst ein Bad bestand mit mehreren Häusern, welche die Bürger ankauften und den Platz säuberten, um die Fundamente zu legen. Aber auch für den Kirchhof kauften sie das Haus der Schwestern von der dritten Regel des heiligen Franziskus, welche Schwestern von Beuren genannt werden." Dieses Besitztum wird noch näher also bezeichnet: „Ihnen, nämlich den Schwestern von Beuren, wurde ein Ort gegeben zur Seite der Mauer der Minderbrüder (Franziskaner), weil da ein geräumiger und leerer Platz war. Denn die Kirche der heiligen Jungfrau war nicht da, noch der Kirchhof, auch war da kein Marktplatz, sondern es waren Gärten, welche den Minderbrüdern und den Schwestern von Beuren neben ihnen gegeben worden waren. Ihr Haus stand an dem Orte, wo jetzt die Werkstätte der Steinmetzen auf dem Kirchhof der heiligen Jungfrau ist, gemeinhin die Steinhütte genannt, und es stand oberhalb der alten Gräben, welche noch nicht ganz ausgefüllt und dem übrigen Boden gleich gemacht waren. — So nahm man auch den größeren Teil des Gartens der Minderbrüder, um den Grund zur Kirche zu legen, und damit nachher vor der Kirche ein freier Platz wäre."

Im Südosten des Münsters lag ebenfalls eine klösterliche Besitzung und zwar das Conventhaus des Klosters Bebenhausen mit der St. Georgenkirche. Dieses Haus erwarb das Kloster urkundlich am 28. August 1292 von Rudolf Gwärlich in Ulm, und eine Hofstatt hinter der St. Jörgenkapelle von Georg Vainag, welche derselbe von dem Markgrafen von Burgau zu Lehen trug. Diese Häuser mussten nun ebenfalls dem Münsterbau weichen, und nur die St. Georgskapelle blieb stehen, welche nebst allen Besitzungen des Klosters in Ulm 1392 an den Grafen Eberhard von Württemberg überging und erst 1532 abgebrochen wurde. Fabri bemerkt noch ausdrücklich, man habe mit Rücksicht auf eine Gerechtsame des Klosters Bebenhausen auch noch die Ein-

1) Nach nochmaligen eingehenden Untersuchungen der Quellen scheinen doch Fabri und die aus ihm schöpfenden Chronisten Recht zu behalten. Die erwähnten Stiftungen beziehen sich nämlich alle auf die Allerheiligenkapelle, welche neben der Pfarrkirche auf dem damals (d. h. zur Zeit Fabri's) nach ihr benannten Kirchhof stand und vielfach mit der alten Pfarrkirche verwechselt wird. Die nach Pressel (Ulm und sein Münster 1877) citirte Urkunde von 1407 scheint eine Verwechslung mit einer solchen von 1487 zu sein, welche sich auf das Münster bezieht.

willigung des Grafen von Württemberg zum Münsterbau einholen müssen.[1]) Die Bebenhäuser Mönche trieben einen großen Weinhandel und machten sich deshalb bei den Bürgern der Stadt sehr unbeliebt. Manches wissen die Chronisten von dem großen Weinkeller zu erzählen, der jetzt noch besteht und dessen Eingang an der Valentinskapelle auf dem ehemaligen Münsterkirchhof ist.

„Und“, heißt es bei Fabri „hatten die Mönche dort einen großen Platz, weil noch keine Kirche der heiligen Jungfrau existirte, noch der Kirchhof, noch das Tanzhaus, noch die Kramläden.“ Der ganze Platz hinter dem Chor des Münsters bis zur Valentinskapelle nebst dem Schuhhaus, dem früheren Tanzhaus und dem Platz davor, wo der Georgsbrunnen steht, bis zur alten Stadtmauer war zur Zeit der Münstergründung ein Besitz des Klosters Bebenhausen beziehungsweise der Grafen von Württemberg und wurde nach und nach von der Stadt erworben. Nur die Georgskirche blieb stehen, deren Lage in unmittelbarer Nähe des Münsters in einer Urkunde von 1381 bezeichnet ist: als „unser frowen pfarrkirche zu Ulme in der stat by sant Georien gelegen“. Das scheint mir auch weiter ein Beweis zu sein dafür, dass man mit dem Chorbau zuerst begann.

Bezüglich des Abbruchs von Häusern neben der St. Georgskapelle steht uns gleichfalls eine Urkunde vom 8. Oktober 1377 zu Gebot, worin es heißt: die Münsterbaupfleger seien mit Meister Endres Kraft Kirchherrn zu St. Georienkapelle übereingekommen, wegen der Hofraitin und Gesazze, auch wegen der jährlichen Zinse aus den Häusern an dieser Kapelle, die man abgebrochen hat zu der Pfarrkirche und für welche die Pfleger nun Zinse abtreten, die unser Frauen gewesen.

Nach dem Vorstehenden ist wohl ersichtlich, dass von einer älteren Kirche an Stelle des Münsters nicht die Rede sein kann; weder bei den Chronisten noch in den Urkunden des städtischen Archivs ist auch nur das Geringste davon zu finden. Die alte Pfarrkirche lag außerhalb der Stadt, in der Stadt selbst befanden sich nur Klosterkirchen und Kapellen, und der Wunsch der Bürger war wohl ein berechtigter, wenn sie infolge der vergeblichen Belagerung ihrer Stadt durch Kaiser Karl IV. sich rasch entschlossen, ihre Pfarrkirche in die Stadt zu verlegen und ihr eine Ausdehnung zu geben, die der damaligen Macht und Würde der Stadt entsprach.

MAX BACH.

1) Das ist nicht ganz richtig; denn in dem Vergleich zwischen Württemberg und Ulm vom 3. April 1391 beschweren sich die Grafen von Württemberg, dass man ihre zur Georgskirche gehörigen Häuser abgebrochen, um das Münster zu erstellen.

DIE GRAPHISCHE AUSSTELLUNG IN KÖLN.

Das Kölner Wallraf-Richartz Museum hat eine (von der Firma Bismeyer & Kraus in Düsseldorf zusammengestellte) Ausstellung von Original-Radirungen deutscher Künstler der Gegenwart veranstaltet, die einen Überblick über das gegenwärtige graphische Kunstschaffen ermöglicht. Der Katalog — dem ein einleitendes Wort über die Technik und Entwicklungsgeschichte der Radirung von *A. Kisa* vorangestellt ist — umfasst 12 Gruppen mit insgesamt 528 Nummern. Unter den Künstlern dieser 12 Gruppen fallen hauptsächlich drei auf und seien sie, abgesehen davon, dass sie die bedeutendsten sind, schon deshalb vorweg besprochen, weil sie mit den Gruppen, denen sie eingereiht, eigentlich nichts gemein haben: *Stauffer-Bern, Klinger, von Schennis.*

Wenn man einen Blick über die Epochen der Kunst wirft, so scheint es, dass sie als Malerei in Rembrandt ihre höchste Blüte gezeitigt hat. Und dass nun gerade er, dieser malerischste aller Maler, seine Sonnenuntergangskunst, die wie ein letzter Lichtstrahl aus einem dunklen Walde wirkt, auch mit Vorliebe als Radirung prägte, legt zur Genüge klar, dass dieselbe in erster Hinsicht den rein malerischen Bestrebungen den weitesten Spielraum lässt, dann aber auch ist sie eine Kunstmethode, die wie keine zweite es zulässt, Ideengruppen zu gestalten, die zu kraus und inhaltsreich für die Malerei sind; zu diesem Zwecke handhabte Goya bekanntlich die Radirung, wie seine Capriccio's darstellen. Um so erstaunlicher aber ist es, dass gerade die beiden hervorragendsten deutschen Radirer, Stauffer und Klinger, absolut unmalerisch empfinden, und geborene Bildhauer sind, die in den Tempeln der hellen Sonnenaufgangskunst der Antike opfern. Dass aber Radirer sie sind, hat einen bestimmten Grund: für Stauffer war die Radirung nur ein Übergangsstadium zur Skulptur, er vertauschte erst den Pinsel mit der Nadel, diese dann mit dem Grabstichel und den schließlich mit dem Meißel, und Klinger wählte sie eben, um die wilden Ranken seiner Ideen binden zu können. Der dritte erst, von Schennis, huldigt ihr aus der malerischen Freude an Licht und Schatten als Lebenserzeuger. — *Karl Stauffer-Bern,* den ein tragischer Tod allzufrüh der Kunst entriss, ist und bleibt der größte Radirer, als solcher. So sehr Klinger ihm gewiss gleichkommt, die eminente Anpassungsfähigkeit der Technik an die jeweilige Form bleibt ihm vorbehalten. — Im rein technischen Sinne ist daher der kleine „weibliche Akt“ das bedeutendste, das die ganze zeitgenössische Radirung hervorgebracht hat. Vor diesem zarten Körper vergisst man jede Technik und empfindet das weiche Opalisiren des glatten Frauenleibes wie eine körperliche Berührung. Daneben dann die dämonischen Züge der Lydia Escher und die sinnlich träumerischen der Eva Dohm, sie wirken wie der Bronzeabguss einer meisterhaften Büste. Die faltigen Züge der Dichter Freitag und Meyer versteht er meisterhaft mit der eindringlichen Stechertechnik des Gaillard in die Platte zu graben. Kurzum, ein plasti-

sches Gestaltungsvermögen, wie es nur den größten Bildhauern eigen. Was wir aber nicht aus diesen Blättern beurteilen können, ist, ob Stauffer Empfindung und Erfindungsgabe besaß. Das aber, worüber man sich schon zu Stauffer's Lebzeiten gestritten, wird niemand endgültig entscheiden können, denn er starb, als er eben sein eigentliches Gebiet, die Skulptur, betreten. Er ist aus dem Studium nicht herausgekommen.

Während so Stauffer nur der eminente Formenkünstler, verbindet *Klinger* mit dem gleichen Vermögen einen Ideenreichtum von ebenso vielseitiger Fülle wie rätselhafter Tiefe, einer Tiefe, die das Gebiet der künstlerischen Empfindung nur allzuoft verlässt, um in den abstrakten Regionen philosophischer Gedankenkonstruktionen seine Architekturen zu bauen. Was einem demzufolge bei Klinger, und vor allem an seinem letzten Werk, der „Brahmsphantasie", auffällt, ist der eigene, immer wiederkehrende Menschentypus, der eine vollständige, aber absolut unabhängige, individuelle Wiederbelebung der Antike ist. Diese Jünglinge und Mädchen, die in hellenischer Keuschheit einander die straffen Glieder zeigen, haben eine göttergleiche Schönheit, aber sind auch kalt und blutleer wie Götterbilder. Sie sind die künstlerisch tadellose Typenkonstruktion eines Philosophen, der schwindelnde Gedankenpyramiden baut, aber das Leben nicht mit dem Herzen fühlt, wie Menschen es fühlen. So wie Klinger müssen die Griechen sich schon den Menschen erdacht haben, Klinger's Menschen stehen ihrer wunderbaren aber kalten, abstrakten Schönheit gleich, dieser Schönheit, die ein Symbolismus der Form ist. Vielleicht ist dies das letzte und höchste Ziel der Kunst (germanisch zwar ist es nicht), sie vom Leben zu abstrahiren und dessen Sinn in künstlerisch tadelloser Form zu symbolisiren. Das wäre ein über alle Zeiten erhabener Symbolismus, eben der der Antike. Aus diesem letzten Werke Klinger's seien vornehmlich die Blätter „Evokation", „Raub" und „Entfesselung des Prometheus" genannt.

Friedrich von Schennis ist der denkbar stärkste Gegensatz zu diesen beiden Bildhauern der Radirung. Er liebt nicht das Leben als Form wie Stauffer, und nicht seinen abstrakten Sinn wie Klinger, er hat es genossen als geistreicher Sensualist. Seine Blätter sind daher die Verkörperung der wehmütigen Träume des modernen intellektuellen Epikuräers, der nach jedem Genuss eingesehen, dass die Erinnerung das beste. Aus diesen Erinnerungen, die in der Seele schlummern und nur des leisesten Anstoßes bedürfen, um uns des Lebens ganze Fülle wieder vorzuzaubern, kurz und in den Augenblick gedrängt wie durch einen Tropfen süßen Giftes, erstanden Schennis' sämtliche Blätter. Um sie zu gestalten, wählte er die Trümmer aller Kulturen: den zerfallenen Triumphbogen des Septimius Severus, die Reste des Kolosseums, die morschen Baumruinen des alten Parkes zu Versailles und — Leda's klassisches Abenteuer. Und wir fühlen diese versunkene Herrlichkeit wiederbelebt, wie wenn ihr Geist aus dem Grabe gestiegen und auf ihren Trümmern trauere. —

Waren die Leistungen dieser Drei, die von Göttern und Titanen, so müssen wir nun zu den Menschen hinabsteigen, und sei an erster Stelle die Gruppe der Münchener genannt. Die hauptsächlichsten der Münchener Radirer zerfallen in drei Paare: *Greiner* und *Dasio*, *Böhle* und *Raders*, *Zimmermann* und *Welti*. Greiner und Dasio haben sich zweifelsohne Klinger zum Vorbild gewählt. Sowohl an der Technik erkennt man sie als seine Verwandten, wie an dem hellenisch hellen Sinn, der ihre Gestalten formt. Greiner erinnert manchmal, z. B. in seinem „Tanz", ein wenig zu stark an Klinger. In dem Blatte „Inferno" bemüht er sich Doré'scher Phantasie, doch wirkt die Originalität dieser Typen ein wenig gezwungen und monoton. *Böhle* und *Raders* haben ihren Meister nur etwas mehr zurück gesucht, sie sind im alten Nürnberg zu Hause, d. h. nur ihrem Geiste nach, nicht auch der Technik, wie der Berliner Sattler. Nachdem der Naturalismus in Misskredit geraten, ist es sehr Mode geworden, sich mit den Requisiten früher Jahrhunderte zu drapiren, doch ist dies eigentlich ein Zeichen künstlerischer Ohnmacht, denn es ist viel leichter, mit diesen archaistischen Äußerlichkeiten zu wirken, denn mit dem modernen Leben selbst. Diese Ritter, deren Herz so fromm wie ihre Rüstung hart, diesen Schimmel, der einst mit stolzem Nacken zu den Turniren ritt, diese naive Landschaft mit ihren dünn bewaldeten Thälern und spitztürmigen Burgen auf schlanken Hügeln, wir kennen sie schon von Dürer's Blättern. Manchmal auch, wenn Böhle den Bauernstand schildert, scheint er von Thoma beeinflusst, ohne jedoch dessen freie Originalität zu erreichen. *Raders*, ein Böhle en miniature, ist im allgemeinen nicht so umfangreich und gestaltungskräftig wie dieser, scheint aber manchmal empfindungstiefer. Das dritte Paar, *Zimmermann* und *Welti*, liebt gewaltige Erd- und Menschheitsrevolutionen zu künstlerischen Vorwürfen. Da prasst auf ihren Blättern die Menschheit in sardanapalischen Lüsten, während schon ihre Götzenbilder in den Tempeln wackeln; da steigen antidiluvianische Ungeheuer dräuend am Horizont empor, und das Meer und der Regen verschlingen die Erde. Rein technisch, wie in der Fähigkeit, ihren Vorwurf zu gestalten, stehen sie den Vorgenannten nach, beherrschen aber dennoch die Nadel mit vieler Geschicktheit.

Karlsruhe, das am reichhaltigsten vertreten, giebt in der Radirung wie in der Ölmalerei sein Bestes auf dem Gebiete der Landschaft. Die Karlsruher Landschafterschule, die in der Ölmalerei nach gerade infolge mangelnder Zufuhr neuen Geistes ein wenig monoton zu werden schien, da sie schon zu lange vom alten Marke zehrte, zeigt sich in der Radirung äußerst wirkungsvoll. Aber man sollte nach der Wirkung einer Radirung

nicht gleich die Fähigkeiten eines Landschafters (beim Figurenmaler ist es eine andere Sache) beurteilen, da ein Motiv in zwei Farben, in dem pikanten Schwarz-Weiß der Ätzkunst, leicht eine Stimmung erzeugt, die der Künstler als Ölmaler gar nicht hervorzubringen fähig. Als Radirungen aber sind die Karlsruher Blätter vorzügliche Leistungen. Die Karlsruher lieben es, dieselben auf einen stahlgrünen Ton zu stimmen, was äußerst reizvoll ist. Und das ist auch so charakteristisch für die Karlsruher: es giebt unter ihnen nichts Schlechteres und nichts Besseres, alle leisten dasselbe, und die Blätter könnten alle von demselben sein. *Schönleber*, *Volkmann*, *Braun*, *Hoch* seien für viele gleich gute genannt.

Berlin ist verhältnismäßig gering vertreten. Und vor allem enttäuscht *Liebermann* mit seinen 39 kleinen Blättern. Er ist gewiss ein großer Künstler, doch hauptsächlich wohl als Bahnbrecher für seine Zeit, diese Radirungen hätten ihm schwerlich die Unsterblichkeit gesichert, ebensowenig wie heute ein junger Künstler mit Liebermann's Können je dessen Ruhm erringen würde. „Badende Knaben", „ein Biergarten" seien aus den Blättern hervorgehoben. Dagegen wirkt *Köpping* vorzüglich. Seine „Mänade" und das Blatt „Erinnerungen" sind technische Meisterleistungen; letzteres noch dazu an Empfindungstiefe. Köpping ist ein echter Berliner, aber von vornehmer Empfindung und Gestaltungskraft.

Ausgezeichnet sind sodann die *Worpsweder* vertreten; *Hans am Ende* und *Overbeck* mit machtvollen Landschaften und *Vogeler* wieder als der bekannte intime Ideenkünstler, der den Sinn des Märchens, der Liebe und des Lenzes wie wenige erfasst. Es singt und jubilirt in diesen zarten Blättern wie in den Versen Walters von der Vogelweide.

Von *Düsseldorfern* fallen vor allem die Landschaftsblätter der *Jernberg*, *Liesegang* und *Wendling* auf, die die scharfe Konkurrenz hier standhaft ertragen. — Weimar, Dresden, Hamburg, Wien, Stuttgart sind auch mit durchgängig guten Sachen vertreten. Der Ausstellung sind sodann die bekannten Maldrucke Herkomer's angereiht, die des pikanten Reizes der Radirung entschieden entbehren, indem sie mehr Reproduktionen denn künstlerischen Selbstschöpfungen gleichen.

RUDOLF KLEIN.

BÜCHERSCHAU.

Bilder zur Mythologie der Griechen und Römer. Unter Mitwirkung der k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren in Wien herausgegeben von *Feodor Hoppe*. Vollständig in 30 Tafeln (Lichtdruck). Verlag von Karl Graeser in Wien, 1896. Fünf Lieferungen à M. 2.—; komplett in Mappe M. 11.—.

Das vorliegende Werk sucht ein seit Jahren gehegtes Verlangen unserer Mittelschulen zu stillen; es ist die Verwirklichung eines von vielen Plänen und Projekten, die in gleicher Richtung gemacht wurden, und wir glauben, es hat auch alle Aussicht, infolge vieler Vorzüge das zu erreichen, was es anstrebt und sein will: ein billiges Lehrmittel, jeder Lehranstalt leicht zugänglich und dabei eine gewissenhafte, geschmackvoll-schöne Leistung. Ein für den speciellen Schulzweck richtiger Standpunkt ist grundsätzlich festgehalten: es wurden Photographieen nicht nach den Originalen, sondern nach guten Gipsabgüssen gewählt, um dem in Bezug auf sein Kunstverständnis noch stark in den Kinderschuhen steckenden Schüler eine von allen Zufälligkeiten, Flecken und Fehlern, den Eigentümlichkeiten des jeweiligen Materials freie Darstellung eines Objektes zu geben. Denn damit, dass der Schüler die reinen, ungetrübten Formen sieht, wird er zum richtigen Verständnisse besser geführt, als wenn ihm, dem Anfänger, Photographieen nach dem Originale geboten werden, auf denen nur zu oft das Zufällige zum überwiegend Bedeutenden wird, das den Lernenden verwirrt und verlegen macht. Lernt letzterer so nur die reine Form kennen — womit wir nicht sagen wollen, dass der Gipsabguss auch für einen anderen als den oben besprochenen Schulzweck unser Ideal ist — lernt er nur die reine Form kennen, an der ihm der naturalistische oder stilistische Formalismus leicht verständlich wird, so scheint es uns kein in die Wagschale fallender Mangel, wenn bei diesem ersten Unterrichtsschritte der gegenwärtige Zustand des Originals und der Charakter des Materials nicht sichtbar wird. Kennt der Schüler die Formen genau durch oftmaliges Betrachten oder noch besser durch einmaliges Nachzeichnen, was mehr wert ist, so wird ihn beim späteren Studium von Aufnahmen nach dem Originale oder des letzteren selbst nichts Ungefähres und Zufälliges, zum Kunstwerke Ungehöriges mehr in Verwirrung bringen. Daher sind diese Bilder für den ersten Unterricht, zum Bekanntmachen mit einer Auswahl der schönsten archäologischen, respektive kunstgeschichtlichen Reliquien der Antike allen Mittelschulen im weitesten Sinne zu empfehlen. Durch diese Tafeln wird eine vorzügliche Basis für das exakte Studium an der Hochschule geboten. — Das erweiterungsfähige Werk wird in fünf Lieferungen, jede zu sechs Blättern, abgeschlossen. Die Lichtdrucke sind aus dem Atelier der durch ihre makellosen Leistungen längst weitbekannten Wiener Firma J. Löwy hervorgegangen. Wo es notwendig war, wurden die Aufnahmen, um dem eingangs besprochenen Endzwecke des Unternehmens möglichst nahe zu kommen, in der photographischen Versuchsanstalt in Wien einer energischen künstlerischen Retouche unterzogen. Die Auswahl der ersten Lieferung führt die Publikation sehr vorteilhaft ein; der Augustus von Primaporta, dieses instruktivste aller Cäsarenbilder, ist das erste Blatt; der Homer von Sanssouci, einer der interessantesten Köpfe des blinden Sängers, zeigt eine Zartheit der Modellirung in allen Partieen von Licht und Schatten, die höchst lebendig wirkt. Dasselbe gilt von dem geschmackvollen Drucke des Zeus von Otricoli, dessen hoheitsvolle Schönheit durch dieses Bild dem Schüler dauernd als klassischer Ausdruck der größten religiösen Idee eingeprägt wird. Auch die Züge des Perikles (nach der Marmorbüste im Britischen Museum) wirken durch die kontrastreiche Verteilung von Licht und Schatten in dieser Aufnahme außerordentlich eindrucksfähig. — Das Relief Hermes, Eurydike und Orpheus aus Villa Albani giebt neben der Schönheit der Darstellung und dem unvergleichlichen Rhythmus in den Linien ein gutes Beispiel für die Anordnung und Technik der antiken Reliefplastik. — Etwas mehr Licht wäre nur in den oberen Teilen der Laokoongruppe wünschenswert gewesen, was wohl auf die wahrscheinlich nicht zu verändernde Placirung des Monumentabgusses während der

photographischen Aufnahme zurückzuführen ist. Wir hoffen, dass sich bei einer Neuauflage dieses wahrscheinlich besonders vielbegehrten Blattes dem besagten Übelstande abhelfen lassen wird, durch dessen Behebung der Gesichtsausdruck des Laokoon selbst und die künstlerische Konception der ganzen Gruppe ungleich besser zur Geltung gelangen wird; die uns zu Gesicht gekommene, durch einen Fehler leider unbrauchbar gewordene erste Aufnahme der Gruppe hatte den Vorzug, dass das Licht von oben nach unten allmählich schwächer wurde. — So können wir in dieser Erscheinung einen neuen Pfadebner und Bahnbrecher für die Einführung der notwendigsten kunstgeschichtlichen Kenntnisse an der Mittelschule begrüßen, der segensreich und anregend weiterwirken wird. *RUDOLF BÖCK.*

KUNSTBLÄTTER.

Die Firma *Julius Schmidt* in *Florenz*, welche sich durch Veröffentlichung vortrefflicher Farbenholzschnitte und guter Heliogravüren bekannt gemacht hat, hat kürzlich fünf von den Säuglingsdarstellungen am Findelhaus in Florenz, von *Andrea della Robbia* herrührend, nachbilden lassen und in einer äußerlich sehr ansprechenden Ausstattung herausgegeben. Die Darstellungen sind in Autotypie hergestellt, mit bräunlicher Grundfarbe gedruckt und durch aufgedruckte Töne, hellblau, carmin und einen hellgrauen Grund wirkungsvoll gehoben. Die zierlichen Blätter haben ein Format von 16:20 cm und sind in einem eleganten Umschlage vereinigt (Preis 2 M.).

NEKROLOGE.

⊙ Professor Dr. *Hans Müller*, der erste ständige Sekretär der kgl. Akademie der Künste in Berlin, ist am 11. April im 43. Lebensjahre an den Folgen der Influenza gestorben. Er war am 1. Oktober 1893 mit der Vertretung des erkrankten Robert Dohme beauftragt und am 2. April 1894 definitiv zu dessen Nachfolger ernannt worden, hat also nur drei Jahre seines Amtes gewaltet. Trotzdem hat er sich durch die Anordnung der von der Akademie im Gebäude „Unter den Linden" veranstalteten Ausstellungen, durch die Herausgabe der dazu gehörigen Kataloge und der Jahreschroniken der Akademie, vornehmlich aber durch eine „Geschichte der Akademie", die im vorigen Jahre als Festschrift zum Jubiläum erschienen ist, große Anerkennung erworben. Es ist bisher davon nur der erste Band ausgegeben worden, der das erste Jahrhundert der Akademie bis zum Tode des großen Königs umfasst. Auch eine Biographie Wilhelm von Kaulbach's, von der 1892 der erste Band erschien, lässt der Verstorbene unvollendet zurück.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Von der internationalen Kunstausstellung in München. Die Luitpoldgruppe der Künstlergenossenschaft hat ihre Jury gewählt. Sie hat sich folgendermaßen konstituirt: a) Maler-Jury: 1. Vorsitzender: v. Canal, 2. Vorsitzender: Professor Echtler, 1. Schriftführer: Löwith, 2. Schriftführer: Grässl. Prof. Firle, Prof. Harburger, Erdtelt, Blos, Prof. Willroider. b) Bildhauer-Jury: Lang, Wünsche, Bernauer. c) Graphiker-Jury: M. Dasio.

v. Gr. *Ausstellungen in Rom.* Die Rom-Ausstellung des staatlichen Kupferstichkabinetts, welche in Nr. 14 eingehender behandelt wurde, hat im geschichtlichen Sinne eine sehr schätzenswerte Fortsetzung erfahren. Im Teatro drammatico nazionale hat der Aquarellmaler Roesler-Franz die zweite und dritte Serie seiner „Roma pittoresca, memorie di un' era che passa" ausgestellt. Diese Vorführung bildet den Abschluss eines Lebenswerkes von 22 Jahren des Sammelns, Skizzirens und Malens des trotz seines deutsch-österreichischen Namens durchaus römischen Künstlers, der es sich zur Aufgabe gestellt hat, das Rom der jüngsten Vergangenheit, das päpstliche Rom, welches Schritt für Schritt von der modernen Entwicklung der Stadt in den Hintergrund gedrängt oder sogar meist vernichtet wird, künstlerisch, malerisch, aber auch gleichzeitig mit der Gewissenhaftigkeit des Historikers festzuhalten. 40 Bilder der ersten Serie, deren Schöpfung der Regulirung der Tiber und der vollkommenen Umgestaltung ihrer Uferpartieen vorausgingen oder sie begleiteten, sind im Jahre 1883 durch die Stadt Rom angekauft worden. Jetzt führen die beiden weiteren Serien von je 40 Aquarellen großen Formats weitere Gegenden der Tiberufer, diejenige des Portikus der Octavia und des Ghetto, der Piazza Montanara, von Trastevere, am Ponte Rotto und eine Reihe von Einzelaufnahmen vor, die entweder schon der Fluss- oder Straßenregulirung oder der Anlage neuer Viertel (Quartier Ludovisi) zum Opfer gefallen sind oder deren Verschwinden droht; nur wenige der malerischen Ansichten kann man mit dem beruhigenden Gedanken betrachten, dass sie uns erhalten bleiben werden. Gregorovius hat die Entstehung und das Fortschreiten dieses künstlerisch-geschichtlichen Monumentalwerkes der ewigen Stadt mit dem regsten Interesse verfolgt: bei seiner herbstlichen Rückkehr nach Rom galt einer seiner ersten Ausgänge stets dem Atelier des unermüdlichen Malers. Vorläufig scheint keine Aussicht vorhanden zu sein, dass das Interesse, welches die Stadt Rom vor 14 Jahren unter des Sindaco Prinzipe Torlonia Leitung der ersten Abteilung des Riesenwerkes entgegenbrachte, sich wieder bethätigt, obgleich die malerische Kraft und Wärme der Ausführung dieser beiden letzten Serien der ersten wahrlich nicht nachsteht. Auch von anderer autoritativer Seite ist bisher die Absicht noch nicht kundgegeben worden, die Sammlung für Rom zu retten. Wird sie in den Besitz des Auslandes übergehen oder, was noch undenkbarer erscheint, zerstückelt werden? Es wäre im schlimmsten Sinne bezeichnend für das künstlerische Leben des heutigen Rom. Jedenfalls erscheint es uns dringend wünschenswert, wenn für die große Gemeinde der Romkenner und Romverehrer in der ganzen Welt eine künstlerische Vervielfältigung der Rösler'schen Aquarelle veranstaltet werden könnte. — Die Bilder sind, um den Gesamteindruck der Sammlung nicht zu beeinträchtigen, trotz aller Abwechslung in der Beleuchtung, Stimmung, Tageszeit, Staffage u. s. w. doch in einem gewissen ruhigen, einheitlichen Ton gehalten; starke Effekte des einen Bildes auf Kosten des anderen sind vermieden. — Von solcher künstlerischen Selbstbeschränkung frei zeigt Roesler-Franz seine volle Beherrschung von Farben-, Licht- und Schattenwirkungen, von malerischen Gegensätzen in verschiedenen Darbietungen, welche wie namentlich die „Wasserleitungsruinen bei Tivoli" und eine „Partie der Villa d'Este" den Hauptanziehungspunkt der Ausstellung der römischen Aquarellisten bilden. Trotz der geringen Zahl der Bilder (66), welche durch die Beschickung der Ausstellungen von Berlin und Kopenhagen erklärt wird, legt die Veranstaltung von dem in Rom von jeher heimischen Können auf diesem Gebiet der Malerei Zeugnis ab. Neben Roesler-Franz steht Fritz Brandt mit einem Forumsbild, dem Kreuzgang von Monreale bei Palermo und dem Theater von Taormina durch Kraft und Anschaulichkeit entschieden im Vordergrund. Von deutschen Künstlern ist noch Charlotte Popert mit einer Reihe von Porträt- und Studienköpfen in Radirmanier, darunter ein Franz von

Assisi den Vögeln predigend und Heinrich Heine's Schwester im 96. Lebensjahr, und mit einem größeren Aquarell, geistliche Zöglinge beim Gottesdienst darstellend, gut vertreten. Wie Roesler-Franz führt auch Giorni, der Enkel Thorwaldsen's mit einer Reihe stimmungsvoll gemalter Bilder, die besonders durch die Abstimmung des Grün wirken, in die trotz aller Fremdenüberflutung noch so wenig gekannte Umgebung Roms, während Bazzani in Pompeji vorzugsweise in dem neu aufgedeckten Hause der Vettier dankbaren Darstellungsstoff findet und Cipriani Venedig schildert. Carlandi malt augenblicklich in England an einer großen Serie von Aquarellen für die Fine Arts Society, sendet aber doch drei kleinere englische Landschaften. Von bekannteren Namen ist außerdem Pio Joris mit einem Corpus domini und Coleman mit Vorwürfen aus römischer Kaiserzeit vertreten.

VERMISCHTES.

*** *Über die Borgia-Gemächer im Vatikan*, die kürzlich zugänglich gemacht worden sind, teilt die „Frankf. Ztg." folgende historischen Erinnerungen mit: „Die Borgia-Gemächer liegen gegen das Belvedere unter den Stanzen des Raffael, und man betritt sie von der ersten Loggia des Giovanni da Udine. Es sind im ganzen sechs Säle, von denen die beiden letzten als der Torrione Borgia bekannt sind. Seit der Einnahme Roms durch den Connetable von Bourbon waren die herrlichen Räume, die dessen Truppen als Quartier gedient hatten, wovon noch Jahrhunderte hindurch Feuerspuren und rohe Inschriften an den Marmorsockeln Zeugnis ablegten, lange verschlossen, da keiner der nachfolgenden Päpste darin wohnen mochte. Nur einige Conclave's wurden darin abgehalten. Pius VI. nahm die Räume wieder in Benutzung, er ließ die Wandgemälde, trotzdem sie von Pinturicchio stammen, grünlich übertünchen und brachte die Vatikanische Gemäldesammlung hier unter. Nach einiger Zeit wurden die Gemälde wieder fortgenommen und die Biblioteca delle Consultazioni ersetzte sie, der sich später nach 1870 die überflüssigen Waffen der päpstlichen Armee zugesellten. Leo XIII., der als Kardinal Camerlengo di Santa Chiesa war, und der, wie seine Biographen erzählen, damals mit einem großen Schlüsselbunde bewaffnet viele Promenaden durch den Vatikanpalast machte, empfand es mit Schmerz, dass der große Sohn seines Bischofssitzes Perugia so sehr verschimpfirt worden, dass seine besten Werke hinter einer grünen Tünche verborgen blieben, und beschloss daher sofort nach seiner Thronbesteigung, Pinturicchio und die von ihm geschmückten Säle wieder zu Ehren zu bringen. Um dies durchzuführen, musste eigentlich alles erneuert werden, es mussten alle Ein- und Umbauten beseitigt, die Stuccatur, die Deckengemälde und Wandgemälde restaurirt, und der bis auf wenige Reste verschwundene Majolika-Belag neu geschaffen werden. Nur langsam ging das Erneuerungswerk von statten Besondere Mühe machte namentlich die Frage des Fußbodenschmucks. Im Jahre 1889 fand zufällig im Kunstpalast an der Via Nazionale eine Ausstellung von Erzeugnissen der Keramik statt; die Kunstanstalt Cantagalli glänzte darin durch ihre Imitationen und Reproduktionen der Antike, und der damalige Maggiordomo des Vatikans, Mons. Luigi Ruffo Scilla, trug sich schon mit dem Gedanken, dieser Anstalt die Erneuerung des Bodenbelags anzuvertrauen, als Don Gaetano Fildagieri, Fürst von Santriano, der Vorsteher des Kunstgewerbemuseums von Neapel, ihn bat, eine engere Konkurrenz zwischen diesem Museum und der Anstalt Cantagalli anzuordnen. Im November stellten die beiden Rivalen aus, und da Professor Giovane Tesorone vom Neapeler Museum nach den gelieferten Proben des alten Belags Majolikaplatten geschaffen hatte, die von den Urbildern nicht zu unterscheiden waren, so wurden dem Museum die Arbeiten für die vier größten Borgiagemächer übertragen, während die Florentiner Konkurrenzanstalt den Torrione Borgia zugewiesen erhielt. Zu gleicher Zeit begann Professor Ludwig Seitz sein mühseliges Werk, das nun endlich dank seiner Hingabe und der eifrigen Mitarbeit seiner Kollegen fertig ist." Über die Gemächer werden wir demnächst einen ausführlichen Bericht veröffentlichen.

W. S. Die *Gemälde der Blasiuskapelle zu Kaufbeuern* wurden kürzlich in München einer durchgreifenden Restauration unterzogen. Künstlerisch eigentlich interessant ist fast nur der spätgotische Flügelaltar. Er trägt zweimal die Jahreszahl 1518, einmal im gotischen Holzgestänge vorn, das andere Mal auf der Rückseite im Gemälde Christus am Kreuz. Es sind verschiedene Hände an dem Altare sichtbar, sowohl in Plastik als in Malerei. Während die drei Heiligen Erasmus, Blasius und Ulrich, welche das Centrum der Vorderseite bilden, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts zu stammen und einem älteren Altar entnommen zu sein scheinen, datiren die übrigen Skulpturen, abgesehen von zwei bei der Restauration hinzugefügten Figürchen, aus der Zeit der Vollendung des Altares. Ich freue mich, in dieser Beziehung mit Dr. Fr. Haack übereinzustimmen. Dass die Gemälde auf den Flügeln von der Hand des sogenannten „Apt" seien, darauf hat mich Dr. Ed. Flechsig aufmerksam gemacht; diese Meinung muss ich durchaus für richtig halten. Flechsig zweifelt auch nicht an der niederländischen Abkunft dieses Malers, den ich aus triftigen Gründen als den jungen in Oberdeutschland arbeitenden Jan van Scorel bezeichnen muss. Die Innenseiten der Flügel zeigen links oben die Anbetung der Hirten, unten die Flucht nach Ägypten, rechts oben die Anbetung der Könige, unten den Kindermord. Auf den Außenseiten sieht man stehende Heilige, links Stephanus, Laurentius, Valentin und Castulus, rechts Martinus, Nikolaus, Antonius und Magnus. Leider musste die Restauration ziemlich weit gehen, besonders waren die Außenseiten stark mitgenommen. Abweichend von Scorel's sonstiger Manier ist viel Blattgold verwandt, und auch die Luft ist golden, was er selbstverständlich that, um mit den übrigen, reich in Gold prangenden Teilen in Harmonie zu bleiben. Beiläufig bemerkt, gehört unserm Maler auch die Anbetung der hl. drei Könige im Louvre an (Nr. 2739); die Verwandtschaft mit dem Obervellacher Altar tritt hier besonders in den gegenseitigen Porträtköpfen erstaunlich hervor. Das „G. Gietlinger" bezeichnete Bild bei Hoffmann in Augsburg ist bloß die Kopie eines dortigen Künstlers, außerdem noch stark überschmiert.

VOM KUNSTMARKT.

*** *Auf dem Pariser Kunstmarkt* hat die Ende März erfolgte Versteigerung der Gemäldesammlung des bekannten Kunstexperten *Haro* großes Interesse erregt. Die erzielten Preise haben jedoch nicht den Erwartungen entsprochen. Greuze's „Innocence" kam auf 25000 Frks., eine „Heilige Veronika" von Memling (?) auf 8000 Frks., eine „Rast während der Flucht nach Ägypten" von Rembrandt auf nur 9000 Frks., während 30000 Frks. gefordert worden waren. Es waren (wohl berechtigte) Zweifel an der Echtheit aufgestiegen. Die meisten Kenner entschieden sich für Nicolaus Maes. Zwei dem Fragonard zugeschriebene Thürenornamente brachten 5600 Frks., „L'Atelier" von Courbet, ein Bild von sehr großem Umfang, 26500 Frks., die „Apotheose Homers" von Ingres 7600 Frks., die „Schlacht von Taillebourg" von Delacroix 10200 Frks., desselben „Sibylle" 5000 Frks., „La Rosée" von Carolus Duran 4500 Frks.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

† CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 23. 29. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NACHRUF.

Am 22. dieses Monats ist der Herausgeber der „Zeitschrift für bildende Kunst", mein lieber, alter Freund

Carl von Lützow

von einem jähen Tode hingerafft worden. Seit dem Jahre 1865, wo wir unsere Zeitschrift geplant und ins Leben gerufen haben, war ich mit ihm in ungetrübter Freundschaft zu gemeinsamer Thätigkeit verbunden. Fast die ganze Generation der Kunstgelehrten, die uns damals die Hand reichten, um den Kunstbestrebungen der Gegenwart und der kunstgeschichtlichen Forschung ein würdiges Organ zu schaffen, ist vor ihm dem Leben entrissen worden. Seine gesunde Natur, die körperliche und geistige Frische, die den Vierundsechzigjährigen um zehn Jahre jünger machte, ließ dagegen eine ungeschwächte Wirksamkeit noch auf Jahre hinaus erhoffen. Die Hoffnung war leider ein Trugbild.

Schwer wiegt der Verlust, der mich persönlich betroffen, schwerer vielleicht, was die „Zeitschrift" an ihm verlor; denn nicht leicht ist der Ersatz eines vornehm gesinnten Mannes, der mit praktischem Sinn seines Amtes wartend im Streit der Meinungen die volle Gelassenheit bewahrt und freimütig genug ist, um auch Andersgläubigen das Wort zu gönnen.

Über Wesen und Wirken des Heimgegangenen, über seinen äußeren Lebensgang wird an anderer Stelle von befreundeter Hand berichtet werden. Mir erübrigt nur, dem liebenswürdigen, allzeit offenherzigen Freunde für seine treue Sorge und Arbeit an unserem gemeinsamen Werke den Dank in die Ewigkeit nachzurufen.

Leipzig, den 24. April 1897.

Ernst Seemann.

DAS APPARTAMENTO BORGIA IM VATIKAN.

VON *ERNST STEINMANN.*

„Heute begann der Papst die oberen Gemächer des Palastes zu bewohnen, weil er nicht zu jeder Stunde, wie er sich ausdrückte, jenes Bildnis Alexanders vor Augen haben wollte, seines Vorgängers und Feindes abscheulichen und verbrecherischen Angedenkens.“ So liest man unter dem 22. November des Jahres 1507 im Ceremonienbuch des Paris de Grassis, dessen inpportunen Vorschlag, Bildnisse und Wappen der Borgia einfach zu zerstören, Julius II. als echter Mäcen, aber auch der Rücksichten eingedenk, welche er einem Träger der Tiara selbst in der Person Alexanders VI. schuldig war, mit den Worten ablehnte, dass sich dies nicht zieme.

Erst im Jahre 1494 war die glänzende Reihe von sechs ineinander gehenden Prunkgemächern im ersten Stock des alten, vielfach umgebauten Palastes Nikolaus V. fertig geworden, den noch Alexander VI. durch den Anbau der festgefügten Torre Borgia vergrößerte, deren festungsartiger Charakter aber schon im Jahre 1523 unter Hadrian VI. durch den Brand von Bekrönung und Kuppel verloren ging.

Im Erdgeschoss hatte einst Sixtus IV. der vatikanischen Bibliothek eine würdige Stätte bereitet, nachdem Melozzo da Forli und Domenico Ghirlandajo die Wände und Gewölbe mit Fresken geschmückt hatten, und der Neffe des ersten Rovere-Papstes vollendete das Werk der Nachfolger Petri in diesem ehrwürdigsten Teil ihres Palastes, indem er, um der Erinnerung an seinen verhassten Vorgänger zu entfliehen, durch Raffael die weltberühmten Stanzen malen ließ.

Seitdem hat kein Papst mehr die Borgia-Gemächer bewohnt; nur noch gelegentlich kehrte Julius II. hierher zurück, um nach altem Brauch in der sala Pontificum die wächsernen Agnus Dei zu weihen, — Clemens VII. hielt hier die öffentlichen Konsistorien ab, und als Michelangelo das jüngste Gericht in der Sistina malte, diente derselbe Saal für Paul III. und seinen Hof als Hauskapelle.

Auch noch in späteren Jahren belebten sich hin und wieder die verlassenen Gemächer mit einem Abglanz der unsäglichen Pracht, an welcher sich Alexander VI. hier gefreut hatte. Fürstlichen Gästen wurden diese Räume mehr als einmal aufgethan. Zwar kehrte Cesare Borgia als Gefangener in den Palast zurück, in dem er einst als unumschränkter Herr gewaltet hatte, und die Lage des Gemahles der Lucrezia, Alfonso d'Este's, war nicht viel glänzender, als er im Juni 1512 hier weilte. Aber Karl V. entfaltete im April 1536 im Appartamento Borgia den ganzen Aufwand kaiserlicher Pracht, dessen Wandmalereien allerdings damals schon mit den Spuren des fürchterlichen sacco di Roma gezeichnet waren.

Im aufregenden Konklave von 1559, in dem die Sixtinische Kapelle fast ein Raub der Flammen geworden wäre, wurden die Gemächer Alexanders VI. zum ersten Mal in den Bereich der Kardinalswohnungen gezogen; und als wenige Jahre später am 5. März 1565 Pius V. im weiten stillen Hof des Belvedere, den heute Gregors XIII. mächtige Fontäne ziert, ein überaus prächtiges Turnier veranstaltete, füllten sich noch einmal Fenster und Balkone des alten Palastes mit einer glänzenden schaulustigen Menge, und der Papst selber schaute dem fröhlichen Treiben von einem Fenster der Torre Borgia aus zu.

Mit Sixtus V. wandte sich die Sorge der Päpste auf den neuen Palast von San Damaso, und es wurde immer stiller in den goldschimmernden Gemächern, auf welche sich mehr und mehr ihres Erbauers unseliges Andenken wie ein Bannfluch herniedersenkte. Wo einst die Herren gehaust hatten, trieben jetzt die Knechte ihr Wesen; für die Dienerschaft der Päpste und Kardinäle öffnete sich die geräumige Zimmerreihe während des Konklaves und der Feier der stillen Woche in der Sixtinischen Kapelle. So konnte der Verfall nicht ausbleiben, und wie es noch vor wenigen Jahren im Appartamento Borgia aussah, das vorübergehend auch als Antiken-Museum und endlich als Rumpelkammer-Bibliothek gedient hatte, vermag sich heute keine Phantasie mehr vorzustellen. Und doch muss man die Räume in diesem Zustande völliger Verwahrlosung gesehen haben, um die nach langjähriger mühevoller Arbeit endlich vollendete Restauration in ihrem vollen Umfange würdigen zu können.

Leo XIII. war bald 80 Jahre alt, als er im Jahre 1889 seinen Haus-Architekten, den Grafen *Vespignani* und den Direktor der päpstlichen Gemäldesammlungen Professor *Seitz* mit der Wiederherstellung des Appartamento Borgia betraute. Er durfte also kaum hoffen, das Unternehmen selbst noch zu einem guten Ziel geführt zu sehen. Aber das Schicksal hat ihm auch diese Freude noch beschieden, und als ihn an seinem Krönungstage am 3. März d. J. das Kardinalskollegium zum 87. Geburtstage beglückwünschte, verkündete er in der Thronrede seiner Umgebung feierlich die Vollendung der Gemächer Alexanders VI. Wenige Tage später begab er sich selbst hinüber mit den Kardinälen und Gesandten, das neue Museo Borgiano zu eröffnen, und das reichliche Lob, welches er damals den wackeren Künstlern spendete, hat im Publikum lautesten Wiederhall gefunden. Vor allem aber ist die Thätigkeit des Professor Seitz und seine selbstlose Hingabe an die verantwortungsvolle Aufgabe zu preisen. Von den Gewölben und Hochwänden leuchten noch immer Pinturicchio's Gemälde in reinster Schönheit auf uns hernieder; nichts wurde hier oben verändert und restaurirt, nur Staub und Schmutz wurde entfernt, die Farben und Stuckverzierungen neu gefestigt. Die Dekoration der unteren Wände aber, deren Teppichmuster-Malereien fast völlig zu Grunde gegangen waren, wurde in der Weise durchgeführt, dass man die wieder aufgefundenen Arabesken und Granat-

blumen als Muster für neue Teppichmalereien verwandte, welche auf Leinwand gemalt an den Wandflächen entlang gezogen wurden, wo die noch erhaltenen Reste völlig unversehrt geblieben sind. Die Wiederherstellung der Majolika-Fußböden endlich, von denen man mit Mühe hier und dort noch einige Reste aufgefunden hat, wurde nach vorausgegangener Konkurrenz unter die Florentiner Firma Cantagalli und das Museo Industriale di Napoli verteilt, und man darf behaupten, dass die ursprüngliche Schönheit des Pavimentum sicherlich erreicht, wenn nicht gar übertroffen worden ist.

Durch die untere Loggia des Damasushofes gelangt man zunächst in den Saal der Päpste, der nach seiner Wiederherstellung vielleicht der glänzendste Festsaal ist, welchen der Vatikan überhaupt besitzt. Kein geringerer als Giotto soll durch seine Darstellungen der Päpste an den Wänden diesem Saal seinen Namen gegeben haben, aber seine Fresken sowohl wie die Pinturicchio's gingen, wenn nicht schon früher, im Jahre 1500 durch den Einsturz der Decke zu Grunde, die, wenig gefehlt, auch den Papst erschlagen hätte, welcher gerade Audienz erteilte. Jedenfalls ist die lange Reihe der Inschriften, welche sich auf historische Facta der Papstgeschichte von Stephan II. bis auf Martin V. beziehen und von Giovanni da Udine und Perino del Vaga in die prächtige Deckendekoration mit aufgenommen wurden, als letzte Reminiscenz eines Bildercyklus der Nachfolger Petri zu betrachten, von dem wir außer einer Notiz bei Vasari weiter keine schriftliche Kunde besitzen.

Heute leuchten uns die heiteren Gebilde des Schüler Raffael's von der Decke entgegen. Hier schilderte Perino del Vaga die sieben Planeten mit derselben anmutigen Naivetät, durch die er uns in Raffael's Loggien bezaubert, und Giovanni da Udine erfand das reizende Rahmenwerk — weiße und goldene Stuckornamente auf tiefblauem Grunde, — in das er kunstvoll Namen und Wappen Leo's X. einzufügen verstand. In der Deckendekoration der sala Pontificum, in der Einfassung der Psychebilder in der Farnesina und endlich in den Stuckornamenten der Villa Madama zeigt sich in Rom am klarsten, wie in der Renaissance durch wunderbar fleißige Hände und form- und farbenfreudige Augen das Handwerk selbst zur echten Kunst geadelt wurde.

Der festlichen Dekoration der flachgewölbten Decke entspricht die reizende Bekleidung der Wände. Pius IV. gliederte die weiten Flächen durch mächtige Karyatiden und brachte in den Mittelfeldern Landschaftsbilder an, aber da die arg zerstörten Malereien nicht mehr zu restauriren waren, wurden sie durch Leinewand bedeckt, auf denen man sechs der herrlichsten Teppiche ausbreitete, welche bis dahin in der päpstlichen Floreria begraben waren. Alle diese flämischen Gewebe, welche nach italienischen Zeichnungen gefertigt wurden, müssen vor 1550 entstanden sein; drei Schilderungen der Liebesleiden des Kephalos und der Prokris übertreffen durch die Schönheit der Farben und eine wunderbare Erhaltung selbst die Teppiche Raffael's und bieten überdies gegenständlich ein einzigartiges Interesse dar.

Eine Büste Leo's XIII. erhebt sich auf hohem, nur allzu hohem Postament dort, wo man früher den mächtigen Marmorkamin der Medici bewunderte, und gegenüber oberhalb der kleinen Thür, welche zwischen zwei mächtigen Fenstern auf die Terrasse hinausführt, ist auf marmorner Tafel eine Inschrift eingelassen, welche den Papst als Wiederhersteller der verfallenen Gemächer preist. Den bestimmenden Charakter aber erhält dieser Saal, den der prächtigste von allen Majolika-Fußböden ziert, weder durch die Malereien an der Decke noch durch die Teppiche an den Wänden, sondern durch die päpstliche Waffensammlung, Helme, Schilder, Schwerter, Lanzen, welche an den Bogenlünetten und Wänden malerisch angeordnet sind. Besonders kunstvolle Arbeiten finden sich nicht, aber in zwei großen Glasschränken glaubt man die Rüstung zu bewahren, welche Julius II. vor Bologna trug, und eine andere, die den Connétable von Frankreich so schlecht beschirmte, als ihn vor Rom Benvenuto Cellini's (?) Todeskugel traf, deren Spuren sich noch deutlich erkennen lassen.

Durch eine kleine, von marmornen Pfosten getragene Thür, welche Nikolaus' V. gekreuzte Schlüssel zieren, gelangt man in das folgende Gemach, dessen Dekorations-Elemente weniger heiter und mannigfaltig sind als im Saal der Päpste, das aber einheitlicher erscheint im Charakter und stimmungsvoller wirkt durch die Treue, mit welcher sich hier in den Schöpfungen der Kunst die Tage Alexanders VI. widerspiegeln. Wir fühlen uns auf einmal mitten ins Quattrocento zurückversetzt, und von Decken und Wänden tönt uns der Name Borgia wie ein Zauberwort entgegen. Ein breiter mit vergoldetem Stuckwerk verzierter Gurt teilt das Zwillingsgewölbe, dessen Felder Medaillons mit Prophetenbildern zieren, deren auf flatterndem Spruchband geschriebene Weissagungen sich auf die entsprechende Darstellung aus dem Marienleben beziehen, das an den Hochwänden geschildert ist, mit der Verkündigung beginnt und endlich mit der Himmelfahrt der Jungfrau schließt. Nur eine einzige Darstellung fällt aus dem Rahmen der Marienschilderungen heraus, die Himmelfahrt Christi, welche wahrscheinlich die Heimsuchung verdrängte, die im folgenden Saal an gleicher Stelle angebracht ist. Diese Himmelfahrt Christi links vom Fenster empfängt von allen Fresken das beste Licht und erregt durch das herrliche Porträt Alexanders VI., das einst Julius II. zur Verzweiflung brachte, die höchste Aufmerksamkeit des Besuchers. Der furchtbare Papst kniet, ganz in das prächtige Pluviale gehüllt, vor sich die gold- und perlenschimmernde Tiara, mit anbetend erhobenen Händen vor dem Auferstandenen, ihm gegenüber sein Sohn, der verbrecherische Cesare, in rot und blauer Rüstung, auf die erhobene Lanze sich stützend. Die immer geschäftige

Lästerzunge der römischen Bürger hat auch die Malereien in den Privatgemächern Alexanders VI. nicht verschont. Das anmutsvolle Madonnenbild Pinturicchio's im nächsten Saal und die Himmelfahrt Christi mythisch vermengend, behauptete man, der Borgia-Papst knie vor der gen Himmel fahrenden Jungfrau, welche die reizenden Züge seiner Geliebten, der Giulia Farnese trüge. So schamlos mochte selbst ein Alexander VI. nicht seine geheimsten Neigungen der Mit- und Nachwelt preisgeben, aber Vasari schon überlieferte das Gerücht als reinste Wahrheit, und nach ihm hat man es bis auf den heutigen Tag unzählige Male wiederholt.

Außer dem Papstporträt und einem Kardinalsbildnis in der Himmelfahrt Marias hat Pinturicchio vielleicht nichts selber in diesem Raume ausgemalt, dessen wunderbar harmonische Dekoration im ganzen er sicherlich in ihren Grundzügen entworfen hat. Technisch ist auf diese Fresken die geringste Sorgfalt verwandt, und sie haben infolgedessen am ärgsten gelitten. Es scheint, dass die Zeichnung roh in die angefeuchtete Mauer eingekratzt wurde, und dass man die Ausmalung, um schneller vorwärts zu kommen, al secco vornahm. So blätterten mit der Zeit die Farben einfach ab, die Restaurationsarbeiten konnten nur mit größter Vorsicht unternommen werden, denn schon bei leisester Berührung musste man fürchten, die vielfach geplatzte dünne Farbenschicht zu schädigen, die, einmal abgefallen, nur die gelbe Kalkschicht mit der eingeritzten Zeichnung übrig ließ.

Ein breiter Fruchtkranz, kunstvoll in Marmor gearbeitet, trennt die figürlichen Malereien der Lünetten von den unteren Wänden, deren glänzende Dekoration durch den Professor *Schielin* aufs beste wiederhergestellt worden ist. Hier waren in die mit goldenen Arabesken verzierten Wände kunstvoll gemalte Wandnischen eingelassen, in denen köstliche Geräte und Schmucksachen gleichsam zur Schau ausgestellt gewesen sind. Heute noch sieht man die edelsteingeschmückte Tiara, die goldenen Schreibgeräte seiner Heiligkeit, Teller und Trinkgefäße auf den Wandbrettern ausgestellt, und als noch nicht der größere Teil der Malereien zerstört war, mochte man hier an einem lockenden Abbild des ganzen päpstlichen Schatzes sich freuen, den Alexander noch durch die unermesslichen Reichtümer vermehrt hatte, welche er schon als Kardinal besaß. Der private Charakter des Zimmers des Marienlebens wird endlich noch durch den mächtigen Marmorkamin erhöht, der heute wieder an ursprünglicher Stelle in einer Ecke der Fensterwand gegenüber aufgestellt ist; wie sein Nachfolger Julius, so scheint hier auch Alexander täglich ein- und ausgegangen zu sein, und von den geheimsten Anschlägen der Borgia könnten uns diese Wände erzählen.

Ist es Absicht, ist es Notwendigkeit gewesen, dass in keinem der Gemächer im Palast Nikolaus V., in keinem der Räume in der Torre Borgia die Wände parallel laufen und die Fußböden auf gleichem Niveau liegen? Von der sala Pontificum kommend, schreitet man in jedes der folgenden Zimmer eine Stufe hinab, zur Torre Borgia führt aus dem letzten Saal eine kleine Treppe empor. Alle Gemächer haben die Gestalt eines unregelmäßigen Trapezes, die Zimmerecken treffen sich niemals im rechten Winkel, und so konnte die Einteilung der Gewölbefelder und der Wände nicht ohne eine gewisse Willkür geschehen. Hat man bewusst oder unbewusst die malerischen Wirkungen erreicht durch das Aufgeben von Gesetzen, die heute kein Baumeister mehr außer Acht lässt? Jedenfalls bietet das Appartamento Borgia auch nach dieser Richtung hin Stoff des Studiums und Nachdenkens die Fülle, und der Einfluss, welchen Anlage und Dekoration dieser Prunkgemächer, die nun endlich der Menschheit zurückgegeben werden, auf die moderne Schlossarchitektur ausüben wird, ist heute noch nicht abzusehen.

Durch ein schmales Portal, in dessen Tympanon das Borgia-Wappen prangt, gelangt man in das „Zimmer der Heiligenleben“, welches nicht nur durch den Umfang und die Pracht der Ausstattung, sondern auch durch den künstlerischen Wert seiner Gemälde alles, was sich sonst dem Auge in den Gemächern Alexanders bietet, weit hinter sich zurücklässt. Hier sehen wir zum ersten Mal Pinturicchio von Angesicht zu Angesicht, hier hat er wirklich ganze Wandflächen eigenhändig ausgemalt, hier das lieblichste der lieblichen Madonnenbilder gestaltet, hier das glänzendste Bild entwickelt vom Hof eines Papstes, dessen innere Verderbnis ebenso groß war wie die Pracht seiner äußeren Erscheinung. Borgia, Borgia, das Zauberwort, welches die wankelmütigen Römer zu Anfang der Regierung Alexanders ebenso begeistert hatte wie das inhaltsschwere, preiswürdige „Rovere“ ruft es uns hier von Gewölbe und Wänden entgegen. Die Legende von Isis und Osiris, welche ein päpstlicher Hofpoet zur Verherrlichung des Stierwappens angerufen hatte, ist ausführlich in den Deckenmalereien erzählt, und alle Wohlthaten, welche Osiris den Ägyptern erwies, sind nichts weiter als ein Lobgesang auf das goldene Zeitalter, welches der neue Papst der leichtgläubigen Menge verhieß.

Welche Gesichtspunkte maßgebend waren bei der Auswahl der Heiligenlegenden, ist heute schwer zu sagen, ja sogar über die Deutung derselben herrschen hier und dort noch Zweifel. Der Besuch des h. Antonius beim Paulus Eremita in der Wüste Thebais scheint ganz von Pinturicchio selber ausgeführt, dessen naive Darstellungsweise sich hier am zwanglosesten äußert. In phantastischer Landschaft haben die beiden Graubärte einander gegenüber Platz genommen und teilen brüderlich das Brot, welches der pflichttreue Rabe eben gebracht hat. Die süße Einfalt dieses Idylls aber rüsten sich die schönen Teufelinnen zu stören, welche

durch Fledermausflügel, Geierkrallen und kleine Ziegenhörner ihre Herkunft aus der Hölle verratend, hinter dem ahnungslosen Antonius ihre Anschläge rüsten.

Die Heimsuchung Marias war, wie oben bemerkt, ursprünglich für das vorige Zimmer bestimmt und wurde wohl nur hier untergebracht, weil Karton und Zeichnung einmal fertig waren. Wer Pinturicchio's Fresken in Spello kennt, findet hier alte Bekannte wieder; nicht nur Maria und Joseph sind dort dieselben geblieben, auch in der ruhigen, leidenschaftslosen Schilderung, der heiteren Stimmung und der Freude an der Schilderung stillen Erdenglückes bleibt sich der Meister immer gleich. Welch unbeschreibliche Anmut spricht aus der Gruppe rechts, wo die Frauen nähend und spinnend beieinander sitzen, ein Alter ihnen vorzulesen sich bemüht und ein Knabe an kindlichem Spiel mit seinem Hündlein sich ergötzt!

Der rein umbrische Stilcharakter wird im Martyrium des h. Sebastian, welches die Fensterwand ziert, durch ein fremdes Element getrübt. Der Heilige selbst, im Ausdruck so tief beseelt wie Sodoma's herrliches Bild in den Uffizien, mag noch am ersten aus Pinturicchio's Pinsel hervorgegangen sein, aber die Bogenschützen, welche ein mit gekreuzten Beinen am Boden sitzender türkischer Hauptmann kommandirt, und die ihre Pfeile so unbarmherzig auf den Heiligen richten, tragen ganz deutlich Signorelli's Gepräge. Auch die Landschaft in diesem besonders interessanten Fresko trägt durch die Anbringung römischer Ruinen einen sehr individuellen Charakter; wer mag sie gemalt haben? Nur der glückliche Fund eines Dokumentes kann all die Rätselfragen lösen, welche sich an Pinturicchio's zahlreiche Gehülfen knüpfen, die wie der Meister dieser Marterscene berechtigte Ansprüche haben auf ein persönliches Fortleben in der Kunstgeschichte.

Die h. Susanna wird doch wohl im nächsten Bilde dargestellt worden sein und nicht Santa Giuliana, obwohl uns heute gerade dieser Gegenstand in den Gemächern des Borgia-Papstes wie eine bittere Ironie erscheint. Allerdings muss zugegeben werden, dass niemals wieder eines Künstlers Phantasie diese Scene so keusch und anmutig zu gestalten wusste. Der lustige Garten, in dem zahllose Blumen sprießen, in dem Hirsch und Reh, Hase und Kaninchen es sich wohl sein lassen, ist der Schauplatz für das Attentat der beiden Alten auf die Jungfrau, welche, in ein langes faltenreiches Kleid gehüllt, der stürmischen Gewalt die reine unentweihte Würde einer fast kindlichen Einfalt als einzige erfolgreiche Waffe entgegensetzt.

Pinturicchio, dessen Hand man wenigstens in den beiden Greisen aufs deutlichste erkennt, muss auch die Flucht der h. Barbara an derselben Wand in den Hauptsachen selbst gemalt haben. Der mächtige Turm in der Mitte, durch dessen Mauerspalte die Heilige eben entronnen ist, ist ebenso mit goldenem Stuckwerk überladen wie der Springbrunnen im Garten der h. Susanna und das auf glänzend verzierten Pfeilern ruhende Haus in der Heimsuchung Marias. Vasari hat dem Maler Pinturicchio die Anwendung des täuschenden Stucco in seinen Gemälden zum herben Vorwurf gemacht, dem Dekorateur aber, und als solchen hat man den Künstler vor allem im Appartamento Borgia aufzufassen, darf man solche Mittel, in den lichtarmen Räumen die plastische Wirkung der Ornamente zu erhöhen, ohne weiteres zugestehen.

(Schluss folgt.)

NEKROLOGE.

*** Geh. Regierungsrat Prof. *Hermann Weiß*, der bekannte Verfasser der „Kostümkunde", ist am 21. April im Alter von 75 Jahren gestorben. Bis zu seiner vor einigen Jahren erfolgten Pensionirung war er etwa 15 Jahre lang Direktor der Sammlungen des Berliner Zeughauses gewesen. Bis 1878 hatte er die Stelle eines Direktorialassistenten am kgl. Kupferstichkabinett bekleidet, und von 1854—1884 war er Lehrer der Kostümkunde an der Berliner Kunstakademie.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Professor *Hermann Wislicenus*, der Schöpfer der Wandgemälde im Kaiserhause zu Goslar, hat den roten Adlerorden dritter Klasse mit der Schleife erhalten.

*** Dr. *von Trenkwald*, Kustos am Kaiser Franz Josef-Museum in Troppau, ist als Direktor des Kunstgewerbemuseums nach Frankfurt a. M. berufen worden.

*** *Zu Mitgliedern der Akademie der bildenden Künste in Dresden* sind ernannt worden die Bildhauer *van der Stappen* und *Meunier* in Brüssel, die Maler Professor *Lenbach* in München und *Dagnan-Bouveret* in Paris.

*** Dr. *Gustav Wustmann*, unser langjähriger Mitarbeiter, Direktor der Stadtbibliothek in Leipzig, ist zum Professor ernannt worden.

WETTBEWERBE.

*** *In einem Wettbewerb um ein Reiterdenkmal* des Herzogs Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha ist der erste Preis dem Prof. *Eberlein* in Berlin, der zweite dem Prof. *Donndorf* in Stuttgart, der dritte dem Prof. *Sommer* in Rom, und dem Bildhauer *Lepke* in Coburg eine lobende Anerkennung zuerkannt worden. Die Ausführung wurde Prof. *Eberlein* übertragen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

London. Sammlung Wallace. Die berühmteste Privatsammlung Englands, vielleicht der ganzen Welt, ist, wie schon gemeldet worden, durch Vermächtnis an die englische Nation übergegangen. Lady Wallace hat durch ihr Testament sämtliche Kunstschätze in Hertford-House, deren Wert nach dem Durchschnittsmarktwert auf 40 Millionen Mark abgeschätzt ist, in großmütigster Weise dem englischen Volk hinterlassen. Dies ist somit wohl die generöseste Schenkung neuerer Zeit, und sprechen denn auch diesmal die Engländer über die gedachte Munificenz in Superlativen, die sie bekanntlich sonst nicht leicht anwenden. Durch die summarische Aufzählung der Kunstobjekte wird es sofort klar werden, dass die obige Schätzung der Sachverständigen durchaus keine übertriebene ist, denn sogenannter „Kram" befindet sich absolut nicht in dem Hause. Der betreffende Wert wird von anderen Kennern gleichfalls auf mindestens 40 Millionen, und im günstigen

Falle auf 60 Millionen Mark beziffert. Es ist wohl möglich, dass in einzelnen Abteilungen, wie z. B. den Bildern, die Galerie Liechtenstein, Borghese, Ellesmere oder einige der Familie Rothschild gehörende Kollektionen die in Rede stehende übertrifft. Als Ganzes genommen kann sich indessen keine mit ihr messen. Auf derselben Höhe und Ausdehnung, wie die Gemäldegalerie, stehen ebenfalls die Sammlungen in den anderen Kunstzweigen, so namentlich: alte Kunstmöbel, die vorzüglichsten Meisterwerke von Boulle und Riesener; getriebene Gold- und Silbergegenstände, darunter ein Satz von Silbervasen nach Gouthière, für den allein ein Vermögen offerirt wurde; Emails, Bronzen, Renaissance-Kunstobjekte, eine Dosensammlung, die ein Unikum an und für sich bildet. Ferner: Uhren, Porzellane aller Art nebst einer Specialkollektion von 250 alten Sèvres-Vasen, Waffen, Merkwürdigkeiten und Kuriositäten jeden Genres. Sir Richard Wallace hatte es verstanden, während eines Lebensalters eine Vereinigung von Kunstschätzen zusammen zu bringen, wie dies seit Mazarin keinem Privatmann gelungen war. Die nunmehr verstorbene Lady Wallace hat hinsichtlich der Aushändigung des Vermächtnisses nur zwei Bedingungen an den Staat gestellt, und zwar: 1. dass ein eigenes Museum in einem Centralpunkt Londons, mit der Bezeichnung „Wallace-Museum" zur Aufnahme der Kunstschätze errichtet wird, und dass 2. Mr. John Murray, der 26 Jahre lang Sekretär des Hauses war, die Leitung des Museums übertragen wird. Die Annahme dieser Forderung gilt als selbstverständlich, da alle diejenigen, welche Gelegenheit hatten, die Sammlungen zu besichtigen, sich persönlich von der Fachkenntnis und Liebenswürdigkeit Mr. John Murray's überzeugen konnten. Die eigentlichen Perlen blieben in der Hauptsache dem großen Publikum unbekannt, da sie sich in den Privatgemächern von Lady Wallace befanden. — Von englischen Bildern sind besonders erwähnenswert: zwei Werke von Gainsborough, darunter „Miss Haverfield" und „Mrs. Robinson". Für diese wurden gelegentlich einer Ausstellung der Besitzerin geradezu fabelhafte Summen vergeblich geboten; so betrug die letzte Offerte 500000 Mark. Ferner dreizehn Bilder von Joshua Reynolds, darunter seine Meisterstücke vom technischen Standpunkte aus, „Mrs. Bradyl", „Strawberry Girl", „Miss Bowles" und das berühmte Porträt in ganzer Figur von Mrs. Carnač. Demnächst folgen Werke von Hoppner, Lawrence, Romney und Wilkie. Aus der spanischen Abteilung sind elf Murillos zu verzeichnen, und unter den acht Werken von Velazquez befindet sich das Bild „Die Dame mit dem Fächer". Die flämische Schule enthält elf Bilder von Rubens, „Die Regenbogenlandschaft" und andere bekannte Werke des Meisters. Von van Dyck ist hervorzuheben: „Philipp le Roy mit Gemahlin". Endlich sind hier fünf interessante Teniers zu bemerken. Die Holländer sind im Ganzen mit 169 Werken vertreten, so namentlich: elf Rembrandt's, darunter „Pellicorn und seine Frau"; von Frans Hals „Der Kavalier", diejenige seiner Schöpfungen, durch welche er in Aufnahme kam. Unter den fünf vorhandenen Hobbema's befindet sich der beste, der vielleicht in ganz England vorhanden ist. Weiter sind aufzuzählen: elf Cuyps, sechs Metzu, zwei Terborch, zwei Pieter de Hooch und vier Ruysdael's. Zu vergessen ist hierbei keinesfalls der sogenannte „Demidoff Cuyp" und Metzu's berühmtes Bild „Chasseur endormi". — Ausgezeichnete Bilder der französischen Schule sind folgende: elf Watteau's, wie solche in ganz London, einschließlich der Staatsinstitute, nicht anzutreffen sind, zwei Claude Lorrain, neun Lancret's, fünfzehn Pater's, elf Boucher's, darunter die großen, für die Pompadour angefertigten Bilder, zweiundzwanzig Werke von Greuze, fünf Nattier's, fünfzehn Delaroches, vier Troyon's, vierunddreißig Descamps und fünfzehn Meissonier's; im Ganzen 349 französische Gemälde, unter denen sich etwa hundert Meisterwerke ersten Ranges befinden. Die Italiener sind meiner Ansicht nach verhältnismäßig am schwächsten vertreten, immerhin sind zwei Tizian's, zwei Luini's, Francia's und siebzehn Canaletto's zu verzeichnen, wie letztere in England nur die Königin Viktoria in Windsor besitzt. Selbstverständlich könnten über diese Sammlung ganze Bände geschrieben werden, um so mehr, da das romantische Element in ihr nicht fehlt, ja sogar ausgiebigen Stoff für einen modernen Roman enthält. In der Hauptsache war die Kollektion durch den Marquis von Hertford gebildet worden. Dieser war der Sohn von Lord Jarmouth, den man allgemein als Vorbild und Modell für Thackeray's „Lord Steyne" und Disraeli's „Lord Monmouth" annimmt. Lord Jarmouth war der Gemahl von Maria Fagniani, der bekannten Figur „Mie Mie" in George Selwyn's Briefen. Ihr Sohn, der Marquis von Hertford, lebte von 1842 bis zu seinem Tode 1870 unvermählt in Paris, Rue Lafitte. Einen Teil seines ungeheueren Einkommens benutzte er zum Sammeln, und auf diese Weise legte er den Grundstock zu der berühmten Kollektion. Er war wie geschaffen zum Sammeln, denn er besaß alle hierzu nötigen Eigenschaften: Zeit, Geschmack, Kenntnisse, Ausdauer und ein kolossales Vermögen. Ein junger Mann, nur unter dem Namen „Monsieur Richard" bekannt, verkehrte unausgesetzt als Vertrauter im Hause. Er besorgte mit großem Verständnis als Agent des Marquis alle Einkäufe und war überhaupt vollkommen in dessen Pläne eingeweiht. Niemand wusste, wer er eigentlich sei. Während der Belagerung von Paris gehörten beide wegen ihrer außerordentlichen Mildthätigkeit zu den beliebtesten Personen in der Stadt. Als der Marquis starb, hinterließ er sein kolossales Vermögen dem jungen Manne, dem später in England geadelten Sir Richard Wallace. Mit dem Tode des Marquis wurde gleichzeitig das Geheimnis begraben; denn Sir R. Wallace hat niemals einen Schlüssel für den ganzen Zusammenhang geliefert. *v. SCHLEINITZ.*

Düsseldorf. — Es ist seit einigen Jahren Sitte der „freien Vereinigung", ihrer Jahresausstellung eine „Schwarz-Weiß-Ausstellung" unmittelbar folgen zu lassen. An der Spitze steht *Willy Spatz* mit einer Anzahl Kartons zu alten und neuen Werken. In diesen Kartons kommt die ganze Empfindungstiefe dieses subtilen Künstlers voll zur Geltung, die in den Ölbildern durch das ein wenig reflektirte Kolorit oft geschmälert wird. In dem Blatte „Maternité" ist das instinktive Zusammenschmelzen von Mutter und Kind mit vollendeter Meisterschaft gestaltet, in einigen anderen Köpfen giebt er uns die Analyse von Frauenseelen, die gemischt sind aus Lust und Grauen. — *Arthur Kampf* zeigt sich ebenfalls von seiner glücklichsten Seite. In seinen Rotstifthandzeichnungen, diesen Bruchteilen menschlicher Glieder, gelangt seine eminente Zeichenkunst zur ungetrübten Entfaltung. Menzel würde diese Details nicht sicherer zeichnen können. Da sitzt jeder Strich, keiner zu viel, keiner zu wenig, und nicht ein Anhaltspunkt, der erkennen ließe, wo der Künstler getastet hätte, alles ist in einem Guss geformt. Auch seine Schwarz-Weiß-Blätter aus dem Proletarierleben sind gut. Was jedoch an ihnen weniger anziehend, ist: bei Kampf ist der Proletarier stets nur der stupide Frohnsklave; es wäre sympathischer, wenn er etwas von jenem hätte, das man die „Poesie" dieses Standes nennen könnte — Steinlen und Raffaëlli vermögen es in ausgiebigstem Maße zu fassen. Denn jedes hat seine Poesie, die Cloake sowohl wie der Wald, es bedarf nur der

Zauberkraft des Künstlers, die alles zu Gold werden lässt. — Als verunglückt müssen *Paul Neuenborn's* Plakate gelten. Dieser Künstler scheint gar keinen Mittelpunkt in seiner Natur- und Lebensanschauung zu haben. Heute malt er dies, morgen jenes: „Auferweckung des Lazarus“ à la Rembrandt, „Blumenkorso im Bois de Bologne“ à la Stahl, holländische Interieurs à la Israels und humoristische Karikaturen aus dem Tierleben. Was bei diesem Potpourri von Sujets auffällt, ist ein gediegenes technisches Können neben dem Fehlen jeglichen Geschmacks. Heute nun versucht der Künstler den Geist des französischen und englischen Plakates zu imitiren. Dass es geradezu wie eine Parodie wirkt, wenn er einer biederen deutschen Hausfrau jene stilisirte Haarfrisur aufsetzt, mit der Aubray-Beardsley seine traumhaften Wesen zu krönen pflegt, ist wohl selbstverständlich. — Die Landschafter *Mühlig* und *Dücker* sind mit ihren frischen, sonnenhellen Aquarellen vertreten, *Kurreck* mit geschickten Interieurs, *A. Solm-Rethel* mit dem Interieur eines Pariser Malerateliers, das technisch so pikant wie fein in der Beobachtung ist; der junge Künstler weilt augenblicklich in Paris, der günstige Einfluss ist unverkennbar. *Carl Gehrts*, der Schwind-Epigone, *Marx*, ein Düsseldorfer Fritz Stahl, etc. etc. tragen zu dem günstigen Eindruck der geschmackvoll arrangirten Ausstellung bei. — Im unteren Saal hängt noch eine bemerkenswerte Arbeit von *Klein-Chevalier*. Er giebt mit dem Bilde „Spielsaal in Ostende“ wohl seine bisher künstlerisch beste Leistung. Ich verstehe nicht, warum der Maler nicht längst das Gebiet der Gesellschaftsschilderung ausschließlich pflegt. Ein Künstler kann nur etwas in sich Ausgereiftes schaffen, wenn er aus seinem ureigensten Empfinden heraus schafft. Das thut Klein-Chevalier, wenn er den oberflächlichen Reiz der mondänen Welt, des Boulevard, des Spielsaals schildert. Für große Geschichte hat er weder Gefühl noch Verständnis, und daher stehen seine Historienbilder in jeder Hinsicht diesem durchaus gelungenen Bilde nach.

RUDOLF KLEIN.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Berlin. — Die dritte Sitzung der *kunstgeschichtlichen Gesellschaft* eröffnete ein Vortrag des Herrn Dr. H. Alfred Schmid „über neue Holbeinlitteratur“. Eine trefflich ausgestattete Arbeit von Alexander Goette „Holbein's Totentanz und seine Vorbilder“ verrät zwar an mehr als einer Stelle, dass der Verfasser nicht Kunsthistoriker von Fach sondern Mediziner ist, so in der Unkenntnis der Litteratur und in den verfehlten Versuchen, ohne Heranziehung stilistischer Kriterien Werke zu datiren. Trotzdem bietet sie dankenswerte Bemerkungen über den Bau von Holbein's Todesgestalten, bei denen der Künstler anfangs auf getreue Wiedergabe des menschlichen Gerippes aus künstlerischen Rücksichten verzichtete, so im Alphabet und dem großen Totentanz, während er später sich eine genauere Darstellung des Skelettes angelegen sein ließ. Der Behauptung des Verfassers, es fehle dem Totentanz die Tendenz, der einheitliche Plan, bestreitet der Ref. ebenso entschieden wie die Ansicht, die Todesdarstellungen seien das Resultat langer künstlerischer Entwicklung. Nur die Dolchscheide in Basel folgt in späteren Jahren nach, alle anderen Fassungen des Themas sind in den Jahren 1521—1524/25 entstanden. Ein zweites für die Kenntnis Holbein's wichtiges Werk ist Gustav Schneeli's „Renaissance in der Schweiz; Studien über das Eindringen der Renaissance in die Kunst diesseits der Alpen“. Im engen Anschluss an die Disposition von Burckhardt's „Kultur der Renaissance“ sucht er die Grundlagen für die neue Entwicklung der Kunst im XVI. Jahrhundert festzustellen. Der Verfasser sieht die Keime für die große Stilwandlung schon in dem monumentalen Sinn, einem Gefühl für Weiträumigkeit, das im Gegensatz zum reingotischen System sich in den Werken der van Eyck an architektonischen und ornamentalen Formen geltend macht. Die entscheidende Anregung für Renaissance kommt indes nicht direkt von Italien, sondern wird durch die Buchillustration vermittelt, ein wichtiger Moment, aus dem sich der mehr lineare und zeichnerische Charakter aller ornamentalen und architektonischen Formen im Norden hinlänglich erklärt. In Holbein findet diese Richtung ihren ersten klassischen Vertreter, mit seinem Erscheinen ist der Sieg der neuen Kunstrichtung entschieden. Über die von Karl Woermann herausgegebene Publikation der Handzeichnungen alter Meister im königl. Kupferstichkabinett zu Dresden berichtete zum Schluss Herr Dr. Max J. Friedländer im wesentlichen anerkennend, mit einigen kritischen Bemerkungen vor allem bei den Blättern der deutschen Schule.

ZEITSCHRIFTEN.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1897/8. Heft 1.

Der Meister von Frankfurt. Von H. Weizsacker. — Spatgotische seidenbestickte Leinenborte. Von Schnütgen. — Der Schild von Seedorf. Von A. Denier.

Inhalt: Carl v. Lützow †. — Das Appartamento Borgia im Vatikan. Von L. Steinmann. — Prof. H. Weiß †. — Prof. H. Wislicenus; Dr. [illegible]; von der Stappen; [illegible]; Lenbach, Dagnan-Bouveret; Dr. G. Wustmann. — Wettbewerb um ein Reiterdenkmal des Herzogs Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha. — Sammlung Wallace; Ausstellung der freien Vereinigung in Düsseldorf. — Kunsthistorische Gesellschaft in Berlin. — Zeitschriften. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

†CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 24. 13. Mai.

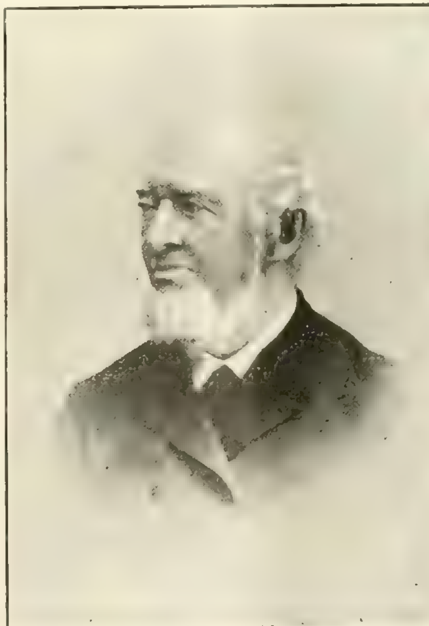
Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

In Folge des Ablebens des Herrn Professor v. Lützow in Wien ersucht die unterzeichnete Verlagsbuchhandlung die Herren Mitarbeiter, ihre Beiträge für die Zeitschrift für bildende Kunst und die Kunstchronik bis auf weiteres ihr nach Leipzig, Gartenstrasse 17 zuzusenden.

SEEMANN & Co.

AUGUST STRÄTER.

Am 13. Februar starb zu Aachen im sechsundachtzigsten Lebensjahre Dr. August Sträter. Seine Kupferstichsammlung zählte zu den besten und gewähltesten in Deutschland, und wenn er sie auch seit Jahren nicht mehr wesentlich bereicherte, so war es dem intimeren Kreise der Kunstfreunde wohl bekannt, dass sie das Beste enthielt, was um die Mitte unseres Jahrhunderts an kostbaren Abdrücken besonders der großen niederländischen Radirer: Rembrandt, Ostade, Ruysdael, Potter, Berghem, Everdingen, Waterloo auf den Markt gekommen war. Die Perlen der Sträter'schen Sammlung stammten aus den Auktionen Verstolk van Soelen, Six, Alferoff, Galichon, Guichardot, Firmin-Didot, Heimsoeth, Habich, Buccleugh, Seymour Haden und Mitchell



August Sträter; nach einer Photographie

Dr. Sträter wurde am 13. Juni 1810 zu Rheine in Westfalen geboren. Er entstammte einer begüterten Kaufmannsfamilie, die ein Zweiggeschäft in Amsterdam besaß. Von dort kam eine Reihe alter Gemälde und Stiche in das elterliche Haus, die das Interesse des Kindes für Kunst weckten und seine Neigung schon damals gerade auf das Gebiet der holländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts lenkten. Noch während seiner Studienzeit unternahm er in den Jahren 1829 und 1831 Kunstreisen nach Italien. — Als thätigem Mitglied der Allgemeinen deutschen Burschenschaft in Bonn und Heidelberg, drohte ihm ein politischer Prozess, dem er sich im Jahre 1832 durch die Flucht entzog, um sich dann etwa sechs Jahre lang in Paris, Wien, London und Amsterdam an dortigen Kliniken weiter für seinen Beruf auszubilden. 1838 begnadigt, ließ er sich ein Jahr später als praktischer Arzt in Aachen nieder, wo er fast sechs Decennien, bis zu seinem Tode blieb, nur seinem Berufe und der Kunst lebend. Im Jahre 1851 vermählte er sich mit Bertha von Forckenbeck, einer Cousine des nachmaligen Reichstagspräsidenten und späteren Oberbürgermeisters von Berlin, die ihm 1891 im Tode voraufging. Vier Kinder, zwei Söhne und zwei Töchter, sind dieser glücklichen Ehe entsprossen. Innige Freundschaft verband Sträter mit einem anderen bekannten Aachener Kunstfreund: Barthold Suermondt, ebenso mit Rigal, Dutuit und dem unvergesslichen Liphart, den er noch 1885 als Fünfundsiebzigjähriger gelegent-

lich einer Reise durch Italien in Florenz besuchte. — Die Anfänge der Sammlung Dr. Sträter's reichen bis in die dreißiger Jahre zurück. Sie umfasst, wie schon gesagt, vorwiegend die Werke der großen niederländischen Radirer des siebzehnten Jahrhunderts, namentlich Rembrandt's, von dessen Werk gegen 230 Nummern vorhanden sind. Vollständig sind die Werke von Ostade, Both und Everdingen, letzteres von ungewöhnlicher Schönheit mit breiten Rändern, fast vollzählig Waterloo, größtenteils in ganz frühen Drucken. Dasselbe gilt von Ruysdael, Potter, Berghem und Le Ducq. Ausgezeichnet sind auch Bega, Dujardin, Fyt, Hackaert, Nyts, Roos, Sachtleven, Swanevelt, Verboom, de Vlieger, Wyck und Zeemann vertreten; ferner van Dyck, Cornelis Visscher und die Familie der Wierix. — Aber auch die deutschen, italienischen und französischen wie die älteren niederländischen Stecher fanden durch sorgfältig gewählte Beispiele würdige Vertretung. Über die 24 vorzüglichen Abdrücke Schongauer's, unter denen sich ein Tod Mariä von seltener Schönheit befindet, habe ich schon vor Jahren im Repertorium für Kunstwissenschaft (Bd. IX, p. 113) berichtet. Noch besser ist das Dürer-Werk, und von Lucas van Leyden, Marcanton, Ribera und Goltzius sind zahlreiche Hauptblätter vorhanden. Endlich muss auch das fast vollständige Werk der Landschaften Claude Lorrain's in ausgezeichneten Drucken, meist des ersten Zustandes, rühmend erwähnt werden.

Dr. Sträter war eine schlichte, kernige Natur von einfachen Lebensgewohnheiten und einer fast rührenden Anspruchslosigkeit. Bis in sein hohes Alter hielt er an streng geregelter Tageseinteilung fest und predigte gern seine Grundsätze, denen er eine allerdings schier unerschütterliche Gesundheit verdankte. Seine größte Freude war, gleichgesinnte Kunstfreunde, die der Weg durch Aachen führte, in den behaglichen Räumen seines stillen Hauses in der Aureliusstraße zu sehen und ihnen in dem kleinen, nach dem Garten gelegenen Arbeitsstübchen die Schätze seiner Sammlung zu zeigen. Dann nahm er leuchtenden Auges eine Mappe nach der andern aus dem feuerfesten Schrank und wusste bei jedem Blatt zu erzählen, wo er es erworben, was er dafür bezahlt, und in welcher Sammlung es annähernd so schön wie bei ihm vorhanden sei. Auch pflegte er gern bei einzelnen seiner Lieblingsblätter kleine Anekdoten zum besten zu geben oder schelmische Fragen zu stellen, die er dann mit der stereotypen Wendung: „Das wissen Sie nicht? — Nun, das will ich Ihnen sagen!“ alsbald beantwortete. Und an die harmlosen Geschichtchen vom Kampf in der Luft auf Dürer's Eustachius und seinen geheimnisvollen Beziehungen zur Darstellung oder vom „Mosterdpöttje“ bei Rembrandt's Landschaft mit der Brücke glaubte er felsenfest. Wer hätte auch einen Zweifel zu äußern gewagt, wenn einen der alte Herr dabei so unschuldig aus seinen blauen Kinderaugen ansah? Ich erinnere mich noch mit Vergnügen, wie ich einmal — es war im Sommer 1889 — mit ihm an einer der Grachten in Leyden spaziren ging, und er, plötzlich stehen bleibend, auf die Sonnenflecken unter den hochstämmigen Ulmen am Wasser zeigte: hier habe der kleine Rembrandt auf den Steinen gespielt und die ersten „Helldunkel-Eindrücke“ empfangen. Es war, als ob er dabei gewesen und es mit eigenen Augen gesehen hätte. Man *musste* es einfach glauben.

Geradezu erstaunlich war sein Gedächtnis für die zahllosen Bartsch-Nummern. Mit einer jeden verband er unwillkürlich die Vorstellung eines bestimmten Blattes und er bat mich einmal in der Sammlung Friedrich August II. in Dresden nachzusehen, ob dort „Waterloo B. 92“ immer noch als „B. 103“ bezeichnet sei, wie er es vor zwanzig Jahren gefunden hätte. In diesem Punkte war ihm nach meiner Erfahrung nur Eduard v. Liphart ebenbürtig.

Mit Dr. Sträter ist einer der letzten Vertreter, wenn nicht der Letzte jener Kupferstichsammler großen Stiles in Deutschland zu Grabe getragen worden, die ihren Stammbaum direkt auf die vornehmen Kunstfreunde des vorigen Jahrhunderts zurückführen durften. Österreich besitzt einen ähnlich gearteten Amateur im besten Sinne des Wortes noch in Adalbert von Lanna. Auch in England und Frankreich dürfte dieser Typus bald zur ausgestorbenen Species gehören. Das kommende Jahrhundert wird, menschlicher Voraussicht nach, das Jahrhundert der öffentlichen Sammlungen sein, das den ererbten Besitz an Werken unserer Väter magazinirt und klassificirt für die kritische Sonde der Wissenschaft bewahrt, für den Museumsbesucher, für den Reisenden, für das Publikum, — Namen, die im vorigen Jahrhundert so gut wie unbekannt waren. Das ist der demokratische Zug unserer Zeit, und ihm muss geopfert werden, was wir noch in seinen letzten Ausläufern kennen zu lernen gewürdigt wurden: das Geschlecht jener Geistesaristokraten, in deren stillen Räumen erlesene Freunde das Beste und Köstlichste betrachten und genießen durften, was seit drei Jahrhunderten den Stolz, die Eifersucht und das Lebensglück seiner jeweiligen Besitzer ausgemacht hatte. Man kann die behagliche Freude dieser glücklichen Kunstliebhaber nicht besser charakterisiren als mit den goldenen Worten, die einer ihrer vornehmsten Vertreter, *Edmond de Goncourt* in seinem Testament der Nachwelt hinterlassen hat:

„Ma volonté est que mes dessins, mes estampes, mes bibelots, mes livres, enfin les Choses d'art qui ont fait le bonheur de ma vie, n'aient pas la froide tombe d'un musée, et le regard bête du passant indifférent, et je demande, qu'elles seront toutes éparpillées sous les coups de marteau du commissaire-priseur et que la jouissance que m'a procurée l'acquisition de chacune d'elles, soit redonnée, pour chacune d'elles, à un héritier de mes goûts.“ *MAX LEHRS.*

DIE XXV. JAHRESAUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUSE.

VON *WILHELM SCHÖLERMANN.*

Man hätte nach den bisherigen Erfahrungen wohl kaum noch geglaubt, dass auch hier in Wien die Geister aufeinander platzen könnten. Und doch ist das Unerwartete zur Wahrheit geworden. Seit geraumer Zeit spürte man bereits des Secessionsgeistes einen Hauch, man munkelte allerlei Gerüchte von Trennung, die anfangs leise und unter dem strengsten Siegel der Verschwiegenheit in die Außenwelt drangen — das Resultat, der langen Reden kurzer Sinn, war der neukonstituirte Verein der bildenden Künstler Österreichs. Die „Jungen" (unter ihnen befindet sich freilich auch Altmeister Rudolf Alt) hoffen schon zu Neujahr 1898 ihre erste Ausstellung zu eröffnen. Das Grundstück zur Erbauung eines eigenen Pavillons auf dem Exerzirplatze der alten Franz Josef-Kaserne ist bewilligt — nun also gilt es zu zeigen, was sie können. Numerisch sind sie ja weder München noch Berlin gewachsen; da es aber nicht auf die Zahl, sondern auf Persönlichkeiten ankommt, so wird man wohl einstweilen abwarten müssen. Giebt die Zukunft dem neugegründeten, wenn auch etwas verspäteten Unternehmen recht, werden die Früchte, an denen man sie erkennen soll, kräftige und gesunde sein, so dürfen auch die Wiener Secessionisten des lebhaften Interesses aller Verständigen gewiss sein.

Dass die diesjährige Ausstellung infolge der Nichtbeteiligung so mancher tüchtigen Kraft etwas klein ausgefallen ist, mag man bedauern, das Gesamtbild in Bezug auf Arrangement u. dgl. leidet kaum darunter. Dass für größere Jahresausstellungen mit internationaler Beteiligung niemals Raumüberfluss im Künstlerhaus vorhanden gewesen, ist ein Umstand, der den Vorzug besitzt, oder besitzen sollte, dass dadurch der breiten Massenware ein wirksamer Riegel vorgeschoben wird. Ob es trotzdem geschehen kann, dass Unberechtigtes hineingelassen, Berechtigtes „wegen Raummangels" zurückgewiesen wird, wollen wir hier unerörtert lassen. An Überfüllung leidet das Künstlerhaus diesmal nicht, und schon das gereicht — wie im Vorjahre — dem Gesamtbild zum Vorteil.

Überraschungen wird man wenige finden. Gute Bilder in Menge. Nur sind sie zum Teil schon recht bekannt. *Robert Haug's* „Vorhut Blücher's am Rhein bei Caub" bedarf keines Lobes. Was hier an Lebendigkeit, Vertiefung, Stimmung und echtem Blick für das wahrhaft Historische geleistet ist, daran könnten gewisse Historienmaler, die sich offizieller Gunst erfreuen, ein Beispiel nehmen. Es ist mir immer unverständlich gewesen, wie ein so sehr begabter und vor allem so deutscher Künstler wie Haug, im Verhältnis zu seiner Bedeutung nicht weit mehr gewürdigt wird in Kreisen, die für die Erziehung der Nation verantwortlich sind; noch dazu da Haug einer von den Künstlern ist, die zu verstehen man kein Maler zu sein braucht. Haug ist allgemeinverständlich. Seine Bilder gehören in staatliche Galerieen, wo sie für jedermann zugänglich sind. Ihre erzieherische Wirkung für die gegenwärtige und heranwachsende Generation müsste mehr zur Geltung kommen. Mit einem bloßen „Achtungserfolg" ist Haug's Werken weder Gerechtigkeit, noch uns ein Dienst erwiesen.

An Kriegs- und Schlachtenbildern ist die Ausstellung recht reich. Erwähnt seien *Egger Lienz'* stimmungsvolles, fein empfundenes „Ave Maria der Tiroler Schützen nach der Schlacht am Berge Isel" und das weniger feine, aber kräftige, von der Stadt Budapest geliehene Werk *Benczurs:* „Die Rückeroberung Ofens", beides Werke, die bekannt genug sind, um ein nochmaliges Eingehen auf dieselben überflüssig zu machen. In demselben Saal wie Haug's erwähntes Meisterwerk, hängt *R. v. Ottenfeld's* „Ein Ruhmestag der österreichischen Artillerie. 3. Juli 1866". — Man sieht auf das Schlachtfeld von Königgrätz. Das Morden ist vorüber; durch die aufziehenden Abendnebel leuchten rings in der weiten Runde die Biwakfeuer auf. Im Hintergrund das brennende Dorf auf der Höhe von Chlum und ein fahlgelber Sonnenuntergang. Vorne eine demolirte österreichische Feldbatterie, Bedienungsmannschaften, tote und verwundete Pferde, alles durch- und übereinander. Hier hat's einen letzten harten Strauß gegeben. Der eiserne Hagel der Zündnadelgewehre und die Bajonette der stürmenden Preußen haben rein Haus gemacht. Keiner ist davon gekommen, weil keiner wich. So retteten die Kanoniere die Ehre, wenn auch nicht die Schlacht. Mit ihrem Heldentod deckten sie den Abzug der gesamten Infanterie. Ein Passus aus Moltke's Denkwürdigkeiten lautet in diesem Sinne: „Als wir über das Schlachtfeld ritten, trafen wir auf die Reste jener großen Batterie, die uns so lange am Vordringen gehindert hatte . . . . die vortreffliche österreichische Artillerie hatte den Rückzug der Infanterie verschleiert." — Dass diese Braven ja eigentlich, vom Standpunkte deutscher Soldaten, dem Befehl folgeleistend nur ihre einfache Pflicht thaten, bedarf wohl keiner näheren Begründung; aber ihrem pflichttreuen Opfertode gebührt gewiss die verdiente Anerkennung, und Ottenfeld hat die Stimmung und die Bedeutung des Vorgangs gut zu fassen gewusst. Er ist dafür mit dem Reichel-Preis von der Wiener Akademie belohnt worden, der ihm einstimmig zuerkannt wurde.

Die üblichen, auf Bestellung gemalten Porträts fehlen natürlich auch diesmal nicht. Unter den vielen Namen, die bekannt genug sind, ragt *Koner's* lebensvolles Bildnis Du Bois Reymond's hervor, das auch die verdiente Anerkennung zu finden scheint. Koner entwickelt sich von Jahr zu Jahr mehr zum Künstler (zum Unterschied zum bloßen Porträtmaler), was er durch eine aufsteigende Reihe von tüchtigen, ernsten Bildnissen

zeitgenössischer Männer in den letzten Jahren bekundete. Sein nüchterner Sinn steht ihm gerade beim objektiven Erfassen der Persönlichkeit, worin er durch Verstand mehr als vom Gefühl geleitet wird, am wenigsten im Wege. Für *Leopold Horowitz'* vielbesprochenes Kaiserbild vermag ich mich — zu meiner Beschämung gestanden — nicht mit zu begeistern. Dazu ist es doch zu „offiziell" und steht auch in anderer Beziehung früheren Arbeiten nach. *Cl. von Pausinger's* Tänzerin ist auch nicht ganz geglückt, *Pochwalski's* Bildnisse halten sich dagegen auf bekannter solider Höhe.

An Werken religiösen Inhalts wären als interessant zu nennen: *David Mosé*, München, ein Triptychon „Begrabene Hoffnung", sehr ernst und tüchtig, *Konopa* (Madonna) und als bedeutendstes: „Die Verkündigung" von *George Hitchcock*. Der bei Egmont an der holländischen Küste seit Jahren unablässig im Freien studirende Amerikaner verfügt über außergewöhnliche Mittel und hat das Typische der Natur und Menschen dieses weltabgeschiedenen Stückes Dünenlandschaft mit seltener Treue erfasst. Es ist hier etwas Abgeschlossenes, dem man nichts wegnehmen, nichts hinzufügen kann. Klar, leuchtend und doch duftig in der Farbe, richtig beobachtet in den Valeurs, das vielschattirte Grün, die blühenden Lilien, Violen und Stiefmütterchen. Schlichte, reine Naturandacht, eine „Verkündigung" für jeden, der sie hören will. Weniger glücklich ist *Alexander Goltz*, dessen Triptychon sich kaum über die kürzlich ausgestellten Studien erhebt. Flach und unstudirt in der Farbe, inhaltlich teils Anlehnung an größere Vorbilder, teils eigene Unzulänglichkeit, so dass man verstimmt werden muss in dem Gefühl, der Maler glaubt selbst nicht an das, was er malt. Wenn man nicht tief empfinden kann, soll man lieber die heiligen Stoffe unberührt lassen; aus der Reflexion werden sie nimmer geboren. Unpersönlich bleiben diese wenigstens so lange, wie kein innerer Drang vorhanden ist. Und eine unpersönliche Kunst — ist gar keine Kunst.

Die Landschafter sind nicht so zahlreich wie gewöhnlich vertreten. *Kallmorgen*, *Julius Falat* (mit einer Bärenhatz im Schnee), *Charles Palmié* (Stilles Wasser) und einige andere treten hervor. *Temple's* „Atelier Zumbusch" ist mit bekannter Geschicklichkeit gemalt und findet entsprechende Bewunderung. Ich übergehe eine ganze Reihe anderer, schon meistens anderswo bekannt gewordener Bilder, um noch einen Blick auf die Aquarellabteilung zu werfen. Hier ist *Alt* mit fünf Nummern vertreten (darunter „Reminiscenz vom Tiroler Landesschützenfeste in Innsbruck" und „Der letzte schöne Baum in Wien"). Neben ihm *Charlemont*, *Schwaiger*, *Dettmann* (der immer noch nicht über eine gewisse Äußerlichkeit hinauskommt), *Zetsche* und einige Italiener. Ein interessanter Zeichner ist *Rudolf Jettmar*, dessen fast Danteske Visionen in Florenz entstanden sind (Tusche und Farbe). Eine Kohlenzeichnung von Strauß (in Ischl) gehört zu *Horowitz'* besten Arbeiten. Drei Künstler haben sich größere Aufgaben gestellt: *Heinr. Lefler*, *Josef Urban* und *F. Jenewein*, letzterer in einem „Ischariot", worin er in kraftvollen Silhuetten monumental zu wirken sucht, Lefler und Urban in einem reich komponirten, phantastischen, dreigeteilten Stück, als Illustration zu Edgar Allen Poe's „Maske des roten Todes". Blendender Kolorismus und formale Ausdrucksfähigkeit verbinden sich, um dem Bilde die beabsichtigte, grauenvolle, aber durchaus künstlerische, dekorative Wirkung zu geben.

Die Plastik weist nicht viele, aber einige tüchtige Arbeiten auf. In kunstgewerblicher Richtung sind feine kleine Bronzen von *Vallgren* aus Paris gekommen. *Strasser's* Amazonenkönigin aus Lybien, mit den beiden Tigern, erregt höchsten Beifall bei den jüngeren Künstlern — höchstes Entsetzen bei dem weiblichen Teil der Ausstellungbesucher. Interessante, aber ganz verschiedene Werke sind *Emil Fuchs'* „Mutterliebe" und der grübelnde „Luzifer" von *Feodorowna Ries*. Selbständig und geistvoll eine Aufgabe anpacken und durchführen ist ein Hauptzug der letztgenannten Künstlerin, an deren Werken man nicht gleichgültig vorübergehen kann.

Da wäre noch dieser oder jener Name erwähnenswert — aber der Katalog giebt darüber die beste Auskunft.

PERSONALNACHRICHTEN.

○ Dr. *Wolfgang von Oettingen*, bisher Professor der Kunstgeschichte an der Düsseldorfer Kunstakademie, ist als Nachfolger des verstorbenen Prof. Hans Müller zum ersten Sekretär der Berliner Akademie der Künste bestimmt worden. Zunächst ist ihm die Verwaltung des Amtes kommissarisch übertragen worden.

*** Der Maler *Willy Spatz* ist vorläufig als Lehrer an die Düsseldorfer Kunstakademie berufen worden, wo er neben Prof. Ernst Roeber den Unterricht in der Elementarklasse übernehmen wird.

An der technischen Hochschule in Berlin ist an Stelle des ausscheidenden Geheimen Regierungsrats Prof. Dr. Lessing vom 1. Oktober 1897 ab der Privatdocent Dr. *A. G. Meyer* zum Docenten ernannt. Derselbe wird vom genannten Zeitpunkte ab wöchentlich in je zwei Stunden Vorträge halten: 1. aus dem Gebiete der Geschichte des Kunstgewerbes und 2. aus dem Gebiete der dekorativen Künste und der Stillehre.

*** *In die Centraldirektion des kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts* ist an Stelle des verstorbenen Wirkl. Geh. Rats Curtius der Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. *Hermann Diels*, Mitglied und ständiger Sekretär der kgl. preußischen Akademie der Wissenschaften, getreten.

*** Dr. *Max Semrau*, Privatdocent der Kunstgeschichte an der Universität und Direktorialassistent am schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau, ist zum Professor ernannt worden.

WETTBEWERBE.

*** *In dem Wettbewerb um ein König Albert-Denkmal für Dresden* erhielt den ersten Preis von 6000 M. der Bildhauer *Max Baumbach*-Berlin. Die noch zur Verfügung

stehenden 6000 M. wurden zuerkannt: dem Bildhauer *H. Wedemeyer*-Dresden, Bildhauer *A. Seltmann*-Dresden, Bildhauer *Richard Koenig*-Radebeul, Stadtbaumeister *R. Moebius*-Dresden.

DENKMÄLER.

*** *Ein Denkmal Victor von Scheffel's*, bestehend in einem vom Maler Klos in Karlsruhe gestifteten Medaillonbildnis, ist am 2. Mai in dem dem deutschen Reich gehörigen Eichenhain La Serpentara bei Olevano enthüllt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Das *Dresdener Kupferstichkabinett* hat den gesamten Nachlass *Alfred Rethel's*, der sich bisher im Besitz der Familie des Künstlers befand, erworben. Es sind im ganzen 111 Zeichnungen, darunter der Hannibal-Zug mit dem siebenten, in der Holzschnitt-Ausgabe fehlenden Blatt, die Entwürfe für den Römer in Frankfurt und die Fresken im Aachener Rathaussaal mit dem im vorigen Jahrgang der Zeitschrift publizirten Kopf Karls des Großen, der Totentanz, die beiden Blätter: der Tod als Freund und der Tod als Feind, die Nemesis, die Genesung, Frauenlob's Begräbnis, die Rheinsagen und vieles andere. — Diese Schätze sind in einer Rethel-Ausstellung dem Publikum zugänglich gemacht worden. Das Lebenswerk des monumentalsten deutschen Künstlers unserer Zeit hat damit endlich einen seiner würdigen, dauernden Ruheplatz gefunden, und zwar in der Vaterstadt seiner Gattin, wo er selbst zeitweilig gelebt und wo sein grandioser Totentanz nach der Revolution von 1848 entstanden ist.

*** *Das Museum der schlesischen Altertümer in Breslau* ist nach Genehmigung des Provinzialausschusses in das Eigentum der Stadtgemeinde zur Vereinigung mit dem Museum für Kunstgewerbe übergegangen. Damit ist die Bedingung erfüllt, an welche Stadtältester von Korn seine große Spende für den Neubau eines Kunstgewerbemuseums geknüpft hatte.

⊙ *Die große Berliner Kunstausstellung* ist am 1. Mai mittags 12 Uhr durch den Wirkl. Geheimen Rat Dr. *Schöne* als Vertreter des verhinderten Kultusministers feierlich eröffnet worden. Trotz des starken Mitbewerbs der internationalen Kunstausstellungen in Dresden und München ist die Berliner Ausstellung noch so reich beschickt worden, dass der im Verlage von *Rud. Schuster* erschienene Katalog 2132 Kunstwerke aufzählt. Die charakteristische Eigentümlichkeit der Berliner Ausstellung bilden eine beträchtliche Anzahl von Sonder- und Sammelausstellungen, die die Maler *Carl Becker, Benlliure y Gil, Villegas, Hertel, P. Meyerheim, A. Männchen, L. Dettmann, M. Liebermann, R. Friese*, die Zeichner *Harburger, Hengeler, Reinecke*, der Bildhauer *Eberlein* u. a. m. veranstaltet haben. Die Bildnisse dieser Künstler sind der kleinen Ausgabe des Katalogs beigegeben worden. Die große illustrirte Ausgabe ist mit Reproduktionen von Kunstwerken ausgestattet worden.

Bremen. — Am 4. Mai d. J. schloss die permanente Kunstausstellung des Kunstvereins, welche vom 1. Oktober bis zum Schlusse mit über 1350 Kunstwerken beschickt war. Die Verkaufssumme ergab für diese Zeit die Summe von M. 58167. — Die Wiedereröffnung der Permanenten findet statt am 3. Oktober; vom 1. März bis 15. April 1898 findet die 31. große Kunstausstellung statt.

Berlin. — Im Lichthofe des *königlichen Kunstgewerbe-Museums* sind die Bauzeichnungen und Abbildungen des neuen Reichsgerichtsgebäudes in Leipzig durch den Erbauer desselben, den jetzigen Stadtbaurat von Berlin *Ludwig Hoffmann* ausgestellt. Es sind nicht weniger als 108 große Blätter unter Glas und Rahmen, welche in geometrischer Zeichnung Grundrisse, Fassaden, Schnitte, Perspektiven und Details in zusammengehörender Folge geben, ferner 13 Aquarelle von Innenräumen, von *Seliger* ausgeführt und 50 photographische Aufnahmen von allen Teilen des Gebäudes. Die betreffenden Zeichnungen geben die Einzelheiten in ihrer wirklichen Ausführung und sind zumeist nach Fertigstellung des Baues abgeschlossen; sie enthalten nebst den eigentlich architektonischen Teilen eine Fülle von ornamentalen Einzelheiten und Einrichtungsgegenständen dieses auch in dekorativer Hinsicht so besonders sorgfältig und künstlerisch durchgeführten Baues.

⊙ *In dem Maler Franz Stassen* in Berlin, der kürzlich bei Gurlitt eine Ausstellung seiner „gesammelten Werke" eröffnet hat, ist ein neuer Symbolist auf den Kampfplatz der modernsten Kunst getreten, vielleicht noch etwas zu voreilig, da seine großen Kartonzeichnungen, die den Hauptinhalt seiner Ausstellung bilden, noch so stark den Einfluss von Max Klinger, Sascha Schneider und einigen ausländischen Symbolisten zeigen, dass von einer künstlerischen Individualität noch nicht die Rede sein kann. Auch mit seinen Gedanken ist er noch so wenig ins Reine und Klare gekommen, dass er es, um Mißverständnissen vorzubeugen, für nötig hält, seinen achtzehn Kompositionen mehr oder weniger eingehende Erläuterungen beizugeben, die in einem so schwülstig-phantastischen Stile gehalten sind, dass ein normal angelegter Verstand sich in diesen Mysterien nicht zurechtfinden kann. Es handelt sich dabei um verschiedene Dinge, um den Sündenfall des ersten Menschenpaares, durch den alles Unheil in die Welt gekommen ist, um die Verheerungen, die König Mammon, der „Dämon der Wollust" Astarte und — der Alkoholismus anrichten u. dgl. m. Da auch ein Titelblatt vorhanden ist, scheint der Künstler mit dieser Komposition ein neues moral-philosophisches System begründen zu wollen. Dabei hat er sich nur in den Mitteln vergriffen, da die Malerei trotz der heißesten Bemühungen der Symbolisten niemals die Gedankenarbeit des Philosophen ersetzen kann. Gefälliger als diese schwer verständlichen Phantasieen sind Stassen's kleine Federzeichnungen (Illustrationen zu Dichtungen, Naturstudien, Bücherzeichnungen, Genrescenen u. dgl. m.). Aber auch in ihnen zeigt sich erst ein noch mit dem Stoffe ringendes Talent, dem es an Selbständigkeit gebricht.

A. R. *Der Düsseldorfer Militär- und Kriegsmaler Theodor Rocholl* hat bei *Eduard Schulte* in Berlin eine Sonderausstellung von Gemälden, Skizzen, Studien und Radirungen veranstaltet, die zwar einen Überblick über die Vielseitigkeit seines Schaffens, aber doch nicht über den ganzen Umfang seiner überaus fruchtbaren Thätigkeit gewährt. Obwohl erst 43 Jahre alt, hat Rocholl doch bereits ein Lebenswerk hinter sich, dem nur wenige gleichalterige deutsche Künstler etwas an Sorgfalt im Einzelnen und an Kraft der Darstellung im Ganzen Ebenbürtiges an die Seite setzen können. Dabei hat Rocholl nicht einmal die Ereignisse selbst miterlebt, zu deren Schilderung er seit nunmehr 16 Jahren immer wieder von den Beteiligten berufen wird. Er war noch ein Jüngling, als der Krieg von 1870 ausbrach, und als er sich für die Kunst entschieden hatte, ging er nach München in die Schule Piloty's um sich zum Geschichts- und Genremaler alten Stils auszubilden, der seine Anschauung aus Geschichtsbüchern, Kostümwerken und bunt drapirten Akademiemodellen schöpft. Ein Jahr Militärdienst, den er als Einjähriger in dem keineswegs die künstlerische Phantasie reizenden Göttingen durchzumachen hatte, führte ihn aus dem Land der traumhaften Vergangenheit in die realistische Gegenwart.

Er ging von Göttingen nach Düsseldorf, lernte dort bei W. Sohn seine Technik weiter ausbilden, und daneben machte er seine Studien am Soldatenleben im Frieden, am liebsten bei der Kavallerie, aus der er sich wieder Kürassiere und Ulanen als seine Lieblinge herausholte. Damit ging ein eindringliches Studium des Pferdes in allen Gangarten, in allen Bewegungen, in allen unvorhergesehenen Zufällen zusammen. Nur wer den Bau und die Körperbeschaffenheit des Pferdes so genau und tief ergründet hat, wie es die Pferdestudien Rocholl's beweisen, der konnte es wagen, sich an die Schilderung der gewaltigen Reiterkämpfe des deutsch-französischen Krieges, wie z. B. an die berühmten Kavallerieangriffe bei Vionville und Mars la Tour heranzumachen, die er mit einer Bravour, einer glühenden Leidenschaftlichkeit wiedergegeben hat, wie es vor ihm nicht einmal Franz Adam gelungen ist. In unserer Ausstellung ist der Angriff des 2. Hannoverschen Dragonerregiments auf französische Lanciers und Kürassiere dafür ein glänzendes Beispiel. Rocholl's malerische Darstellung ist breit und kräftig und steigert sich bisweilen zu höchster koloristischer Wirkung, wobei er ebensowohl eine störende Detaillirung als eine billige dekorative Mache vermeidet. Davor schützen ihn eben seine gründlichen Naturstudien, die ihm gestatten, dass er auch bei der Ausführung im Großen stets wahr und lebendig bleibt, niemals in hohle Rhetorik oder gar in theatermäßiges Pathos verfällt. So ist z. B. eine Episode aus der Schlacht bei Mars la Tour, wo der Oberst des 57. Infanterieregiments von Cranach, hoch zu Ross eine Fahne seines Regiments in der erhobenen Faust haltend, die Trümmer der 38. Brigade um sich sammelt, um sie aus der Schlacht zu führen, ein wahrhaft heroischer Hymnus auf die preußische Tapferkeit, erschütternd und erhebend zugleich. Freilich hat man vor allen Rocholl'schen Bildern die Empfindung, dass der Maler auch bei den von Regimentern bestellten Bildern seinem künstlerischen Temperament freien Lauf lassen konnte, während seine Berliner Kollegen in ähnlichen Fällen durch allerlei kleinliche Bedenken und kritische Zwischenreden ihrer Auftraggeber an der freien Entfaltung jeden künstlerischen Schwunges fast immer gehemmt werden. Ist diese koloristische Behandlung dem Charakter der Bilder großen Stils durchaus angepasst, so zeigt sich Rocholl in einigen kleinen Reiterbildnissen rheinischer Offiziere auch als eleganten Bildnismaler, der in der subtilen Durchbildung aller Einzelnheiten bei kühler Tonstimmung Vollendetes leistet. Zwei neuerdings entstandene Bilder erinnern übrigens an Rocholl's Herkunft aus dem alten romantischen Land. Das eine Bild zeigt uns einen Zug von Panzerreitern aus der Zeit des 30jährigen Krieges, der nach gewonnener Schlacht eine Anhöhe hinaufreitet, die von einem Wäldchen gekrönt ist. Auf dem anderen enteilen tscherkessische Reiter, deren einer vor sich auf dem Sattel ein geraubtes Weib umklammert hält, auf schmalem Bergpfade ihren Verfolgern.

R. Kl. *Aus Düsseldorf.* — Im Schulte'schen Kunstsalon fesselte der Nachlass des in Weimar verstorbenen Landschafters *Brendel* die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde, ihnen die Bedeutung dieses Mannes aufs neue wachrufend. Brendel, der in Fontainebleau studirt hatte, war äußerster Fortschrittsmann für seine Zeit und schuf Werke von bleibendem Wert. Seine Schafbilder gehören zum Plastischsten, Natürlichsten, was damals in Deutschland auf diesem Gebiet geleistet worden, und in einigen kleinen Landschaftsbildern, schlichten Ausschnitten weiter Ebenen mit hohem Himmel erreicht er eine Stimmung, die heute noch neben dem Besten nicht verblasst. In einigen größeren Bildern, Wettrenn- und Fahrscenen offenbart uns sein naiver Realismus ganz den Geist seiner Zeit, den man an den damals üblichen Opernmaschinen nur in ihren Nachteilen rückschließend studiren kann. Ein zweiter Nachlass, der des verstorbenen Düsseldorfer Landschafters *Munthe,* interessirt nur in einigen Studien und frühesten Bildern. Die Manirirtheit seiner Technik, welch letztere im Lauf der Jahre immer schmalziger und talgiger wurde, sichert seinen Bildern bei weitem nicht das Unvergängliche, das denen Brendel's eigen ist. Munthe fühlte noch zu sehr den Hang, die Landschaft durch Knalleffekte wirken zu lassen, der Sinn für die durch Einfachheit erhöhte Stimmung war ihm noch versagt. — Ein neues Bild von *E. v. Gebhardt* bedeutet für Düsseldorf immer ein Ereignis. Seine durch Originalität und Vertiefungsvermögen auffallenden Bilder sind augenblicklich das Beste, das in Düsseldorf geleistet wird. Die Originalität seines jetzigen Bildes ist nun nicht ganz neu, nicht ganz Gebhardt's Eigentum: die Jünger zu Emaus, ein erstaunter Alter und ein sinnender Jüngling, in dessen Antlitz etwas wie von einem inneren Vorwurf zehrt, schauen in die Höhe, dem von ihrem Tische entschwundenen Christus nach. Bekanntlich hat Rembrandt die Scene in einer Radirung ebenfalls in dem Augenblick festgehalten, da Christus vor den Augen der Jünger entschwunden ist, während es im allgemeinen üblich ist, die Jünger ihn beim Brechen des Brotes erkennen zu lassen. — Von München sandte *Franz Stuck* einen Cyklus seiner dekorativen Federzeichnungen, die mehr durch ihre technische Geschicktheit als durch jenen neuen Geist auffielen, mit dem die Modernen das Kunstgewerbe neu zu beleben suchen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *Der Verein Berliner Künstler* hielt am 4. Mai seine ordentliche Monatsversammlung ab. Dabei fand eine lebhafte Debatte über verschiedene die diesjährige große Berliner Kunstausstellung betreffende Angelegenheiten statt. Das Bemerkenswerteste hierbei war, dass die Mehrzahl der anwesenden Mitglieder des Vereins die Wahl des Plakates für die Ausstellung, das von dem Glasmaler Melchior Lechter herrührt, als eine wenig glückliche ansah und sich nicht damit einverstanden erklärte. An die ordentliche schloss sich eine außerordentliche Hauptversammlung, die sich mit dem neuen Künstlerhause beschäftigte, dessen von *Hoffacker* ausgearbeitete Pläne einstimmig angenommen wurden, so dass nunmehr mit der Bauausführung begonnen werden kann.

Die Aprilsitzung der *Archäologischen Gesellschaft* in Berlin erfreute sich einer besonders großen Zahl von Gästen, zu denen die gegenwärtig in Berlin weilenden Mitglieder der Centraldirektion des Archäologischen Instituts, die Herren *Michaelis* (Straßburg), *Löschke* (Bonn) und *Körte* (Rostock) gehörten. Nachdem der Vorsitzende, Herr *R. Schöne*, die eingegangenen Schriften vorgelegt und im Anschluss daran Herr *Trendelenburg* auf die im Saale ausgehängten schönen Tafeln aus dem eben erschienenen Prachtwerke von C. Weichhardt „Pompeji vor der Zerstörung" aufmerksam gemacht hatte, eröffnete Herr *Pomtow* die Reihe der Vorträge mit einer Besprechung der Baugeschichte des Apollotempels zu Delphi, wie sie sich auf Grund der Ergebnisse der französischen Ausgrabungen gestaltet. Herr *Conze* gab dann unter Vorlage zahlreicher Abbildungen einen anziehenden Bericht über seine im vorigen Jahre ausgeführte Reise in Kleinasien und verweilte besonders bei den Ruinen von Pergamon, den österreichischen Ausgrabungen bei Ephesus und den vom Berliner Museum unternommenen Aufdeckungsarbeiten bei Priene. Zum Schluss erläuterte Herr *B. Sauer* aus Gießen seine Untersuchungen der Giebel des sogenannten Theseions zu Athen an Zeich-

nungen, welche die Standspuren der Giebelgruppen in Originalgröße veranschaulichten, und wies auf die Ergebnisse dieser Untersuchungen für die Anordnung der Giebelfiguren, die Deutung der beiden Giebelgruppen und die Benennung des Tempels hin.

Der *Museums-Verein zu Elberfeld* hat am 31. März das zweite Geschäftsjahr seiner permanenten Gemälde-Ausstellung abgeschlossen. Das junge Unternehmen kann mit Stolz und Genugthuung auf seine bisherige Thätigkeit zurückblicken; denn es ist ihm in staunenerregender Weise gelungen, die großen Schwierigkeiten zu überwinden, welche sich ihm entgegenstellten. Einerseits war es für das Kunstinstitut einer kleinen Provinzialstadt keine leichte Aufgabe, die Ausstellung ständig auf einem hohen künstlerischen Niveau zu halten; die Maler fühlen sich von Kunstcentren oder von alten Kulturplätzen mehr angezogen. Andererseits musste der Museums-Verein lange um das Interesse der Elberfelder Bevölkerung kämpfen, welche — wie dies in Fabrikstädten natürlich ist — für den Besuch einer Ausstellung keine Zeit und für künstlerische Bestrebungen wenig Sinn hatte. Aber unbeirrt durch die oft bewiesene Achtlosigkeit war der Verein immerfort bemüht, dem Publikum hervorragende Kunstwerke vorzuführen und durch häufigen Wechsel die Ausstellung interessant zu machen, bis es ihm schließlich gelungen ist, Liebe zur Kunst zu erwecken und das Publikum zu einer allgemeinen Beteiligung zu bewegen. So hat die Zahl der Abonnenten im letzten Jahre außerordentlich zugenommen, und der Besuch war durchweg sehr rege. Die Geschäftsleitung ist ihrem, bereits im ersten Jahre beobachteten Prinzip treu geblieben, die Mitglieder nicht nur mit einzelnen Bildern bedeutender Künstler bekannt zu machen, sondern durch Ausstellen von Kollektionen einen Einblick in das gesamte künstlerische Schaffen des betr. Malers zu ermöglichen. Im ganzen waren im letzten Jahre 28 Sonderausstellungen arrangirt worden, also durchschnittlich aller 14 Tage eine neue. Unter den Kollektionen fanden besondern Beifall die Landschaften von Eugen Bracht, Eduard Fischer, Karl Heffner, Friedrich Kallmorgen, Hans von Volkmann, A. Normann, Smith-Hald, die Marinen von Willy Hamacher, die Orientbilder von Carl Oenike und Wilhelm Kuhnert, die Poesieen von Hermann Hendrich und Hans Völcker, ferner Porträtausstellungen von Walter Petersen, Max Volkhart, Anton Schöner, Max von Seydewitz und Frida Menshausen. Außerdem gefiel die Sammlung von Gemälden moderner Holländer, Apol, du Chattel, Bakhuyzen, Blommers, Klinkenberg etc., eine kleine Kollektion von Franzosen aus der Schule von 1830, wie Corot, Daubigny, Diaz, Dupré und einige Spanier Gallegos, Salinas, Vincente March, Munnoz außerordentlich. Eine angenehme Abwechselung bot die mit feinem Geschmack zusammengebrachte Ausstellung alter Niederländer aus Elberfelder Privatbesitz. — Mit einzelnen Bildern war die Ausstellung beschickt aus Düsseldorf von A. und O. Achenbach, Flamm, Fahrbach, Macco, Munthe, Mühlig, Hartung, Oeder, Vautier, aus München von Defregger, Gabriel Max, Grützner, Lenbach, von Canal, Hugo Kauffmann, aus Berlin von O. von Kameke, Douzette, Müller-Kurzwelly, Hans Dahl, Adolf Menzel, Ludwig Knaus, Walter Leistikow, Ludwig Dettmann u. a. Die Beschickung der Ausstellung hat sich für die Künstler reichlich verlohnt; denn der Absatz der Bilder war vorzüglich. Die Amateurs des Wupperthales gehören selbst zum Teil zum Vorstand des Vereins und decken ihren Bedarf an Gemälden daher durchaus auf der Ausstellung. Außerdem hat die Stadtverordneten-Versammlung dem Verein einen jährlichen Zuschuss zum Erwerb von Kunstwerken gewährt.

VERMISCHTES.

⊙ *Für die Berliner Gemäldegalerie* soll, wie aus London verlautet, bei der Versteigerung der Gemäldesammlung des Malers Millais ein Bildnis eines schwarzbärtigen Mannes von *Hans Holbein d. j.* angekauft worden sein. Das Bild ist durch die Dresdener Holbein-Ausstellung auf dem Kontinent bekannt geworden.

⊙ *Der belgische Bildhauer Jef Lambeaux* hatte im Jahre 1889 einen 70 Quadratmeter großen Karton ausgestellt, der ein Bild der menschlichen Leidenschaften in einer kühnen Komposition gab. Die belgische Regierung kaufte den Karton für 35000 Frks. und trug dem Künstler auch seine Ausführung als Marmorrelief auf, das in einem besondern Gebäude seinen Platz finden sollte. Allmählich geriet der Karton in Vergessenheit. Er wurde zusammengerollt und in einem Magazin aufbewahrt, bis vor kurzem in der belgischen Presse die Frage nach dem Verbleib des Kartons aufgeworfen wurde. Es entspann sich eine heftige Polemik, und die Folge war, dass die Regierung, da man den Karton in keinem der Brüsseler Museen unterbringen konnte, ihn der Stadt Antwerpen zum Geschenk gemacht hat.

*** *In den Senat der Berliner Akademie der Künste* sind die bisherigen Senatoren Wilhelm Amberg, der Ehrenpräsident Karl Becker, Friedrich Geselschap, Ludwig Manzel, Julius Raschdorff und Franz Schwechten vom 1. Oktober 1897 ab auf weitere drei Jahre berufen worden.

VOM KUNSTMARKT.

Köln a. Rh. — Vom 24.—26. d. Mts. gelangt durch *J. M. Heberle* (H. Lempertz' Söhne) eine Sammlung von Gemälden älterer und neuerer Meister, Aquarelle, eingerahmte Prachtblätter u. s. w. zur Versteigerung, die aus den Nachlässen des Architekten A. Stiels in Mastricht und des Rentmeisters Frz. Jos. Wirtz in Nieder-Breisig stammen. Der 502 Nummern enthaltende illustrirte Katalog ist soeben erschienen und wird gegen Porto-Erstattung von genannter Firma versandt.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. 1897. Nr. 1.
Nachträge zur archäologischen Karte des Kantons Zürich. Von J. Heierli. — Ein Goldring aus Courtilles. — Die Moosburg. Von Dr. H. Zeller-Werdmüller. — Die Steinmetzzeichen an der Kathedrale in Neuenburg. Von Dr. Th. v. Liebenau. — Die Bedeutung des Hornbläsers in der romanischen Plastik. Von E. A. Stückelberg. — Die Agnus Dei Medaillen. Von E. A. Stückelberg. — Malereien im Chor der Kirche St. Martin in Vevey. Von Ch. Schmidt-Zürich. — Ein Panzersteuerrodel von Dallenwil. 1493. Von R. Durrer. — Die Gerätschaften eines geistlichen Nimrod im Jahre 1557. Von H. Zeller-Werdmüller. — II. Bericht über den Stand der Schweizerischen Inschriftensammlung. Von E. A. Stückelberg. — Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Von J. R. Rahn: Kanton Thurgau.

Die Kunst für Alle. 1896/7. Heft 15/16.
Studie über den Naturalismus und Max Liebermann. Von H. Helferich. II. — Kunstleben in Amerika. Von H. E. v. Berlepsch. II. — Die 30. Jahresausstellung der American Water-colour-Society. Von P. Hann. — Internationale Kunstausstellungen. Von Dr. K. Voll. — Moderne Bucheinbände. Von J. Meier-Graefe.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 487. April 1897.
Les Salons au Palais de l'Industrie de 1857—1897. Von A. Michel. — Les miniatures des manuscripts musulmans I. Von E. Blochet. — Le portrait de Mme. de Krüdner et de sa fille par Angelika Kaufmann. Von H. de Chennevières. — Mistra. II. Von L. Magne. — L'auteur de la „Venus accroupie". Von Th. Reinach. — La sculpture florentine au XV. siècle. Brunelleschi. Von M. Reymond. — Le portrait de Bertin l'ainé. Par Ingres. — La collection Edmond Bonnaffé. Von E. Molinier. — Correspondance de Vienne. Von W. Ritter.

Kataloge: *Ad. Weigel, Leipzig* Nr. 28: Leipzig in Geschichte, Litteratur, Kultur, Kunst und Wissenschaft. Verwaltung der Stadt. Handel und Gewerbe.

Frederik Muller & Co.
Kunst-Auktionen, Amsterdam.

Am 1. Juni 1897 im Auktionslokal „Brakke Grond“:

Das Kabinett **Gysbert de Clercq**
„ „ **Jentink-Farret.**

Diese prachtvollen Sammlungen enthalten sehr wertvolle Gemälde von Avercamp, Asselyn, Bakhuysen, Berckheyde, Berchem, van Beyeren, K. Bol, J. Both, Sammet-Breughel, Pieter Claesz, Codde, van der Croos, Decker, Duck, van Everdingen, Fyt, Gael, Gillemans, Graat, P. de Grebber, Hackaert (2 Stück), D. Hals, Heda, de Heem. B. van der Helst (kapitales Stück von 4 lebensgroßen Figuren), Hondecoeter, Honthorst, Koninck, van Laar, Lelienberg, Lievens, Maes, van der Meer, van der Meulen, J. M. Molenaer (3 Stück), Mommers, de Momper, Murant, Aert van der Neer (5 Stück), G. Neyts, J. Ovens, A. Palamedesz (3 Stück), B. Peeters, Poelenburgh, Pot, de Putter, Pynacker (2 Stück), P. de Ring, Rombouts, Rootius, J. Ruisdael, S. Ruysdael, H. Saftleven, Slingelandt, Jan Steen (3 Stück), Stoop (2 Stück), van Streek, Terborgh, Troost, A. van de Velde, W. van de Velde jr. (kapitale Seeschlacht), van de Venne (5 Stück), Verboom, Vinckboons, S. de Vlieger, van Vliet, Mart. de Vos, R. van Vries, Walscapelle, van der Werff, Weenix, de Witt. etc.

Der Katalog **de Clercq,** mit Album von 14 Phototypieen: Mk. 2.50
„ „ **Jentink-Farret,** mit 2 großen Phototypieen: Mk. 1.—

Am selbigen Abend, im eigenen Auktionslokal, Doelenstraße 10: Die sehr reiche Sammlung **Pick: Alte Handzeichnungen,** worin insbesondere die Alt-Niederländer prachtvoll vertreten sind.

Der Katalog, mit Photogravüre nach A. van Dyck und Vignet nach de Gheyn, Mk. 1.— [1223]

Gemälde alter und moderner Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter und moderner Meister, vermittelt auf das schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge zur Anfertigung von Katalogen und ebensolche für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Groß-Görschenstr. 1. [1219] **Josef Th. Schall.**

Gemälde-Auktion in Köln.

Die Nachlässe der Herren: Archäologe **A. Stiels** zu **Mastricht.**
Rentmeister **Fz. Jos. Wirtz** zu **Niederbreisig** etc.
Gemälde älterer und neuerer Meister, Aquarelle, eingerahmte Prachtblätter etc. (502 Nummern.)

Versteigerung den 24. bis 26. Mai 1897.

Illustr. Kataloge gegen Porto-Erstattung zu haben. [1229]

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Köln.

Verlag von **Seemann & Co.** in Leipzig.

Offizieller Bericht
über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses in Nürnberg

23.—27. September 1893.

broch. M. 2.50.

Offizieller Bericht
über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses in Köln

1.—3. Oktober 1894

broch. M. 3.60

150 Licht- u. Öldruckbilder etc. alle verschied., statt 60 M frko. nur **9 M.** Katal. u. 1 Probe 20 Pf. **Gemälde u. Stiche** billig. Kunst-B. **P. Bayer, Dresden,** 84 Schumannstr. 11.

Verlag von **Seemann & Co.** in **Leipzig.**

Plastisch-anatomische Studien

für

Akademien, Kunstgewerbeschulen und zum Selbstunterricht

von

Fritz Schider,

Maler und Lehrer der Allgemeinen Gewerbeschule in Basel.

I. Teil:
Hand und Arm (16 Tafeln).

II. Teil:
Fuss und Bein (16 Tafeln).

III. Teil:
Kopf, Rumpf und ganze Figur (24 Tafeln mit Text).

—

Preis jeden Teils in Mappe M. 20.—

* *

Mit dem kürzlich erschienenen III. Teil ist das Werk vollständig geworden; seine ausgezeichnete zeichnerische Durchführung bei großem Format (51×42 cm) und die geschickte Nebeneinanderstellung von Skelett, Muskulatur und Naturform jeder einzelnen Bildung verleihen ihm einen sehr hohen Wert als anatomisches Lehrmittel für den Künstler.

Gottfried Keller als Maler.

Nach seinen Erzählungen, seinen Briefen und dem künstlerischen Nachlasse

dargestellt von

H. E. von Berlepsch.

10 Bogen. 8°.

Preis geh. 2,75 M; eleg. geb. 3,50 M.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegen 2 Prospekte bei: 1) der Firma **E. A. Seemann** in **Leipzig,** betr. *Ad. Philippi,* Die Kunst der Renaissance in Italien I. und 2) der Firma **Chr. H. Tauchnitz** in **Leipzig,** betr. *kunstwissenschaftliche Werke,* die wir der Aufmerksamkeit unserer Leser empfehlen.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

† CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG

WIEN Heugasse 58. — BERLIN SW. Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 25. 20. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

In Folge des Ablebens des Herrn Professor v. Lützow in Wien ersucht die unterzeichnete Verlagsbuchhandlung die Herren Mitarbeiter, ihre Beiträge für die Zeitschrift für bildende Kunst und die Kunstchronik bis auf weiteres ihr nach Leipzig, Gartenstrasse 17 zuzusenden.

SEEMANN & Co.

DAS APPARTAMENTO BORGIA IM VATIKAN.

VON *ERNST STEINMANN.*

(Schluss.)

Wie sich in den Wandbildern der Sixtinischen Kapelle die Hofbeamten Sixtus IV., Kardinäle, Künstler und Gelehrte in schlichter Lebenswahrheit präsentiren so sehen wir in der Disputation der h. Caterina vor Valerius Maximus ein glänzendes Abbild des Hoflebens Alexanders VI. vor uns. Das Fresko behauptet nicht nur durch seinen Umfang — es nimmt die ganze Hochwand dem Fenster gegenüber ein — vor allen übrigen Gemälden im Appartamento Borgia die erste Stelle, als großartigste Leistung Pinturicchio's, der hier ein Sittengemälde von einer Form- und Farbenschönheit ohnegleichen entworfen hat, steigert das wohlerhaltene Wandgemälde die Teilnahme des Beschauers zu fast atemloser Spannung.

Masaccio hatte zuerst in seinen heute leider so arg übermalten Fresken in San Clemente die Lebens- und Leidensgeschichte der berühmten römischen Heiligen erzählt, und Pinturicchio hat diese Gemälde gekannt und sich wenigstens in der kindlich frommen Auffassung Caterina's, welche mit lebhaft bewegter Fingersprache ihre Sache vor dem Imperator plaidirt, an seinen großen Vorgänger angelehnt. Niemand anders als Lucrezia Borgia, die Tochter Alexanders, nacheinander mit Giovanni Sforza, Alfonso von Aragon und endlich dem Herzog von Ferrara vermählt, aber damals noch nicht 15 Jahre alt, hat dem Künstler für sein holdes Königskind Modell gestanden. Sie trägt die Farben der Borgia, ein blaues goldgesticktes Kleid und einen roten Mantel, die unendliche Fülle ihrer goldenen Haare, welche alle Zeitgenossen bewunderten, fällt aufgelöst über die Schultern bis über den Gürtel herab, die süße Unschuld einer kaum erwachten Kinderseele, welche am äußeren Glanz ihrer Umgebung sich freut, ohne die innere Verderbnis zu verstehen, spricht aus den großen, fast verwunderungsvoll auf den thronenden Kaiser gerichteten braunen Augen.

Zwei Flüchtlinge, welche, wie andere Fürsten vor ihnen, am päpstlichen Hof eine Zufluchtsstätte gefunden hatten, stehen rechts und links von den Stufen des Throns. Links neben Lucrezia der Türkenprinz Dschem mit dem Turban von „30 000 Ellen Leinwand“ um die Stirn gewunden, der durch seine barbarischen Gewohnheiten die Römer abstieß und ergötzte und für eine Zeitlang türkische Moden in die päpstliche Stadt einführte Auf der anderen Seite ganz im Vordergrund der Despot von Morea, ein älterer schwermütig blickender Mann in der malerischen Tracht der albanesischen Häuptlinge, welcher gelegentlich durch seine souveränen Ansprüche die Ceremonienmeister des Papstes in größte Verlegenheit setzte. Beide endeten in Rom. Dschem das Ebenbild seines fürchterlichen Vaters Mahomet II., vor dem Italien gezittert hatte, starb schon im Jahre 1495, nachdem er eben an Karl VIII. ausgeliefert war. Der Despot hat noch die ersten Regierungsjahre Julius II. erlebt.

Zwei Männer, welche in der Ecke links gleich neben dem albanesischen Flüchtling erscheinen, verdienen eine nähere Bekanntschaft. Der ältere mit breiter

goldener Ehrenkette um den Hals giebt sich durch das Winkelmaß in der erhobenen Linken als Hofarchitekt Alexanders VI. zu erkennen, ganz ebenso wie in der Schlüsselübergabe Perugino's die beiden Baumeister der Kapelle Sixtus IV. charakterisirt sind. Der Jüngere, welcher bescheiden im Hintergrunde sichtbar wird und dem Beschauer gerade ins Auge schaut, ist niemand anders als Pinturicchio selbst, von welchem bis dahin als einziges authentisches Bildnis nur das Selbstporträt in Spello bekannt war, das, etwa 8 Jahre später gemalt, den Altersunterschied aufs deutlichste erkennen lässt, sonst aber dem jüngeren Selbstbildnis überraschend ähnlich ist. Es giebt zu denken, dass der unbekannte Architekt so selbstbewusst und stattlich im Vordergrunde erscheint, während Pinturicchio, dessen Name heute das ganze Appartamento Borgia erfüllt, so auffallend zurücktritt. Aber den Anteil beider Männer abzugrenzen, zu denen sich noch ein dritter gleichfalls unbekannter Porträtkopf gesellt, dürfte schwer gelingen; gelänge es nur wenigstens, den Namen des Baumeisters festzustellen, der ja nicht nur den älteren Palast erneuerte, sondern ihm vor allem durch den Anbau der Torre Borgia den festungsartigen Charakter gab.

Nicht die Teilnahme am Schicksal der h. Caterina, welcher eigentlich nur der schöne Märchenkönig einige Aufmerksamkeit schenkt, auch nicht der Reiz einer großen festgeschlossenen Komposition hält uns so lange vor diesem Bilde fest. Ist doch die ganze Mitte vor dem stierbekrönten Abbild des Konstantinbogens fast leer geblieben, sucht man doch vergebens nach einem inneren Zusammenhang der ganzen rechten Seite des Bildes mit dem Vorgang links. Hier stehen einige Schriftgelehrte in das Studium ihrer Bücher versenkt, hier erscheint auf schneeweißem Ross von seinem Jagdgefolge umringt ein vornehmer Herr in türkischem Kostüm mit spitzem Bart und langgelocktem Haar. Wer könnte dies anders sein als der Herzog von Gandia, Lukrezia's unglücklicher Bruder, der die römische Rittertracht harmonisch mit orientalischer Kleidung zu verbinden wusste und es liebte, sich in solchem Aufzug in den Straßen Roms zu zeigen?

Ein wundervoller Marmorfries, dessen Ornamente sich aus den päpstlichen Insignien und den Wappenzeichen der Borgia zusammensetzen, schneidet die Lünetten unter den Gewölbegurten ab. Auch der Meister dieser prächtigen Skulpturen ist bis heute unbekannt geblieben, und doch hat das römische Quattrocento kaum bessere Leistungen aufzuweisen. Man betrachte nur die zahllosen Stiere, die in langer Reihe sich rings am Friese tummeln, wie sie bald übermütig mit lustigen Putten ihr Wesen treiben, durstig aus mächtigen Wasserbassins einen erfrischenden Trunk thun, neugierig allerhand unbekanntes Gerät beschnuppern und demütig die breiten Nacken vor den Bildnissen des Papstes und seiner Würdenträger neigen, welche in zierlichen Medaillons hier und dort aus dem Stein herausgehauen sind. Einst hingen köstliche Teppiche von diesem Friese herab, unter denen noch die Wände mit großem Granatblumenmuster auf rotem und violettem Grunde verziert waren, das heute wiederhergestellt ist.

Endlich läuft die „Spalliera“ Sixtus IV. rings an den Wänden entlang, jene mit prächtig eingelegter Arbeit verzierten Bänke, welche einst unten im Erdgeschoss in der Bibliothek der Bequemlichkeit der Gelehrten dienten, von Sixtus V. in die neue Bibliothek übertragen wurden und nun endlich wieder in den alten Palast zurückversetzt sind, dem schönsten der Gemächer Alexanders VI. ein wohnlicheres Ansehen zu verleihen. Hier erfasst uns in der That der Zauber der umbrischen Kunstweise mächtiger wie selbst im Cambio zu Perugia, wir würdigen die erfolgreiche Anstrengung des Künstlers, seinen Gemälden mehr als einen bloß dekorativen Wert zu verleihen, und wir können das Auge nicht losreißen von dem kleinen Juwel der Kunst Pinturicchio's, der reizenden Madonna in dem Rundbilde, welches in goldenem Stuccorahmen über der Eingangsthür angebracht ist.

Aber als dekorative Gesamtleistung, wie sie selbst in den Borgiagemächern nicht ihresgleichen wiederfindet, als vollendeter Ausdruck eines Prinzipes, nach welchem sich das Einzelne bedingungslos der Wirkung des Ganzen unterordnet, als Farbensymphonie, in der uns jeder Ton erfreut, ist der Saal der sieben freien Künste überhaupt nicht zu übertreffen.

Schon in der Beschränkung der figürlichen Darstellungen an der Decke verrät sich ein geläuterter Formensinn. Das Zwillingsgewölbe, durch einen breiten Gurt geteilt, dessen übermalte und erneuerte Gerechtigkeitsallegorieen für die ursprüngliche Bestimmung des Raumes nicht unwichtige Anhaltspunkte geben, ist rechts und links ganz gleich gegliedert und nach derselben Vorlage ausgemalt. Das flammenumkränzte Borgia-Wappen schwebt in einem Achteck in der Mitte der flachen Wölbung auf tiefblauem Grunde, die Felder sind durch breite Fruchtkränze abgeteilt, und all die zarten Goldornamente leuchten wie flimmernde Sterne von wolkenlosem Himmel herab. Dieser Himmel — so pflegten in der That die Florentiner das Gewölbe überhaupt zu bezeichnen — breitet sich nach allen vier Dimensionen über eine lachende Landschaft aus, in welcher jede in einer Lünette für sich die sieben freien Künste auf mächtigen Marmorsitzen thronen.

Ihre Darstellung durfte ja in einem Bilderkreis nicht fehlen, welcher die ganze geistliche und weltliche Bildung der Zeit verherrlichen sollte. Hatten doch auch Botticelli und Melozzo da Forli in Florenz und Urbino dies uralte Thema behandelt, das uns vielleicht in der spanischen Kapelle von S. Maria Novella zum ersten Mal in der Malerei begegnet und von Raffael in der Schule von Athen den letzten verklärten Ausdruck empfing. Auch Pentoricchio, wie er sich selbst in einer

bescheidenen Inschrift auf den Thronstufen der Rettorica genannt hat, nahm es augenscheinlich sehr ernst mit der Schilderung der thronenden Allegorieen, um die er sich die modernen und antiken Vertreter versammeln lässt; er hat einige seiner besten Porträte hier gemalt und z. B. in der die Violine spielenden Musika und ihren Verehrern ein so reizendes Konzertbild geschaffen, wie es in der Renaissancekunst kein zweites giebt.

Und doch blieb die einheitlich künstlerische Wirkung der leitende Gesichtspunkt. Man sehe nur, welch ein Wunder natürlich-gefälliger Dekoration, harmonisch abgestimmter Farbentöne dem Künstler in der Doppellünette der Fensterwand gegenüber gelungen ist, welche sich überdies einer besseren Erhaltung erfreut wie die übrigen teilweise arg zerstörten Wandmalereien. Das blasse Grün der Landschaft hebt sich wirkungsvoll vom leicht punktirten Goldgrunde ab, und weil in diese Farbenstimmung ein blauer Ton nicht passte, so hat Pinturicchio kühn in dem mächtigen päpstlichen Wappen, welches von Engelhänden getragen über den Lünetten schwebt, das blaue Feld in ein grünes verwandelt und das Ganze mit derselben flüchtigen Goldpunktirung verziert.

Die unteren Wände schmücken heute wieder die wohl restaurirten nach Art des „Opus Alexandrinum" in Mäandern und konzentrischen Kreisen angelegten Teppichmuster. Bei feierlichen Gelegenheiten aber, wenn sich hier der Papst, wie später in der Stanza della Segnatura, mit seinen Kardinälen zu Gerichtssitzungen versammelte, hingen vom zierlichen Marmorfries die golddurchwirkten Tapeten herab, welche die ernste Pracht des Ganzen unbeschreiblich erhöht haben müssen. Dann mochte der Papst durch die kleine Seitenthür hereintreten, die in seine Schlafgemächer führte und heute zugemauert und mit den geringen Majolika-Resten ausgelegt ist, welche man noch hier und da in den Pavimenten entdeckt hat.

In der Ausstattung des Zimmers der sieben freien Künste hat man den ersten Anfang eines Skulpturen-Museums gemacht, zu welchem sich die Räume des Appartamento Borgia aufs Beste eignen würden. Gelänge es einmal, die Domherrn von St. Peter zu bewegen, ihre Schätze aus den vatikanischen Grotten herzugeben, die dort nur selten bevorzugten Sterblichen sichtbar werden und auch dann im Fackelschein wie Traumgebilde an uns vorüber schweben, so würde die ganze Welt sich keines herrlicheren Museums rühmen können. Der mit Ornamentik überladene Kamin, nach der Tradition ein Werk des Florentiners Simone Mosca, welcher früher im Saal der Päpste stand, wirkt fast zu mächtig für diesen Raum, wo in großen Schränken kostbare Teller und Vasen aufgestellt sind und an den Wänden eine Menge kleinerer Terrakotten prangen, meist von geringem künstlerischen Wert. Nur ein kunstvoll gearbeitetes Wappen Innocenz VIII., von breitem Fruchtkranz eingefasst und wunderschönen Engeln gehalten, mag wohl als Arbeit des Andrea della Robbia gelten, und zwei Marmorengel, welche ursprünglich die Grabinschrift eines Prälaten trugen, geben sich deutlich als Arbeiten des Mino da Fiesole und seiner Schule zu erkennen.

Das Pavimentum ist auch hier, wie in allen bisher besuchten Sälen, vom Museo Industriale di Napoli gewissenhaft, genau der Anlage und den Mustern entsprechend ausgeführt, welche heute noch ein Stockwerk tiefer in der Floreria, der alten Bibliothek Sixtus IV., teilweise in erträglichem Zustande erhalten sind.

Eine schmale Treppe führt zur Torre Borgia und den beiden letzten Gemächern empor, deren Wiederherstellung Architekten und Maler die längste Zeit in Anspruch genommen hat. Ein Spiegelgewölbe, dem in der Sixtinischen Kapelle ähnlich, deckt den ersten länglichen Raum, den behaglichsten in der ganzen Zimmerreihe, welcher durch drei große Fensternischen, die sich nach dem Hof des Belvedere und des Papagallo öffnen, belebt wird. Nur die prächtige Dekoration der flachen Wölbung und die 12 Apostel und Propheten in den Bogenfeldern sind von der ursprünglichen Malerei erhalten, die hohen Wände wurden ganz mit gemalten Leinwandteppichen behängt, welche Professor Morani aufs glücklichste, aus den Arabesken im Saal des Marienlebens und einem kleinen Ornamentrest, das man über einem der Fenster entdeckte, die Motive nehmend, dem Stil des Ganzen angepasst hat.

Es ist lange kein Geheimnis mehr, dass Pinturicchio's Thätigkeit sich in der Torre Borgia auf allgemeine Entwürfe beschränkt hat. Im Saal des Credo, der seinen Namen den Glaubensartikeln verdankt, welche die zwölf Apostel auf ihren Spruchbändern tragen, ist nach einer sehr glaubwürdigen Vermutung Schmarsow's der Lehrer Peruzzi's Piero d'Andrea aus Volterra thätig gewesen, von dessen Kunstcharakter wir uns heute leider keinen klaren Begriff mehr machen können. Die Ausführung der Deckendekoration könnte auf Pietro Torrigiani, den Gegner Michelangelo's zurück gehen, von welchem Vasari erzählt, dass ihn Alexander VI. in der Torre Borgia — und sicherlich wohl auch in den übrigen Räumen — viele Stuckarbeiten ausführen ließ. Die Zeichnung dieser Decke allerdings verrät mancherlei Beziehungen zu den ornamentalen Einfassungen in der Dombibliothek Sienas und den Chormalereien von Santa Maria del Popolo und darf deswegen im Entwurf immerhin als ein Juwel aus dem unerschöpflich reichen Formenschatz Pinturicchio's bewundert werden.

Alexander Borgia PP. fundavit — heißt es auf einer Inschrifttafel mitten an der Decke, und nicht weit davon lesen wir die Jahreszahl 1494. Nun war Alexander erst am 11. August 1492 als Papst aus dem Konklave hervorgegangen. Wird man Architekten und Malern nicht ein Heer von Gehilfen zugestehen müssen, um der Fertigstellung eines so großen Werkes in so unendlich

kurzer Zeit überhaupt nur den Schein der Möglichkeit zu geben?

Mit dem Saal der Sibyllen, welchen man eben so gut den Saal der sieben Planeten nennen könnte, schließt die Reihe der Borgia-Gemächer ab. Auch hier sind nur die Deckenmalereien und die Propheten und Sibyllen in den Lünetten erhalten, die Wände bedecken Professor Frenguelli's goldschimmernde Tapeten, der seine Vorbilder im Saal der h. Caterina fand. Augenscheinlich war die Geduld Alexanders erschöpft und die Kraft der Künstler ermattet. Schon der erschreckende Zustand der Zerstörung, in welchem sich die schon früher restaurirten Gemälde und Stuckdekorationen befanden, lässt die Eile erkennen, mit der man hier zu Werke ging. Die Darstellungen der sieben Planeten in den Bogenzwickeln, der Sibyllen und Propheten in den Lünetten tragen durchaus handwerksmäßigen Charakter, während die schachbrettartige Dekoration der Decke bei aller Unregelmäßigkeit im einzelnen als ganzes durchaus originell und erfreulich wirkt.

Beide Zimmer der Torre Borgia sind heute noch leer, nur in der Fensternische des Sibyllensaales hängen einige Chiaroscuro-Fragmente, welche aus den Stanzen Raffael's stammen sollen, und im Saale des Credo sieht man außer einigen Marmorfragmenten ein mit maurischem Ornament verziertes spanisches Möbelstück, welches Leo XIII., der Herkunft der Borgia eingedenk, hier aufgestellt wissen wollte.

Zweimal in der Woche, am Dienstag und Freitag, steht dem Publikum, welches leider den Weg hierher durch sämtliche Skulpturensammlungen machen muss, der Eingang ins Appartamento Borgia frei, und man hört jetzt schon Stimmen, welche, von dem äußeren Glanz der neuen Räume bestochen, Pinturicchio den Vorzug vor Raffael erteilen, dessen Stanzen allerdings von den Restauratoren nicht so verständnisvoll behandelt sind wie die Borgia-Gemächer, für deren Wiederherstellung man dem Professor Seitz in der That nicht dankbar genug sein kann.

Überdies ist nichts versäumt, das kritische Studium dieser Gemälde zu erleichtern. Die Publikation des Padre Ehrle ist im Erscheinen begriffen und wird sicherlich den höchsten Ansprüchen genügen. Domenico Anderson hat vor und nach der Restauration die Wandbilder in unzähligen Details aufgenommen, und es ist zu hoffen, dass ihm ein unbeschränkter Verkauf derselben baldigst zugestanden wird.

In der That, das alte Rom ist um ein neues herrliches Denkmal reicher geworden, und Leo XIII. hat seine gepriesene Regierung mit einem neuen Ruhmestitel geschmückt. Dem ernsten Kunstfreund werden ja die Stanzen Raffael's durch ihre monumentale Größe immer unendlich viel höher stehen als die Gemächer Alexanders VI., aber dadurch, dass die persönlichen Erinnerungen an das fluchbeladene Geschlecht der Borgia uns hier so überaus lebendig vor die Seele treten, erhält ein Besuch in diesen Räumen ganz besondere Reize.

Sehen wir sie doch alle vor uns, wie sie leibten und lebten, die glänzend schönen, verbrecherischen, tragischen Gestalten Alexanders VI. und seiner Kinder von den kühnsten Hoffnungen getragen und noch nicht mit den ruchlosen Thaten späterer Jahre befleckt. Spiegelt sich doch hier in den reizenden Schöpfungen der Kunst im klarsten Bilde das glänzende Leben einer Zeitepoche wieder, die nun einmal von jeher auf die Dichter und Denker des XIX. Jahrhunderts eine geheimnisvoll unwiderstehliche Anziehungskraft ausgeübt hat.

KUNSTBLÄTTER.

Die mehr und mehr sich steigernde Vervollkommnung der *Heliogravüre* hat sie zu einer so gefährlichen Nebenbuhlerin des Kupferstichs und der Radirung gemacht, dass diese beiden Künste immer härter um ihre Existenz ringen müssen. Die Graphiker sind zwar in neuester Zeit dem Verlangen des großen Publikums nach malerischer Wirkung entgegengekommen, indem sie, übrigens mit glücklichem Erfolge, eine Wiederbelebung der Schabkunstmanier des vorigen Jahrhunderts versuchten; aber auch diese vermag einer guten Heliogravüre gegenüber nicht aufzukommen. Diese für die graphischen Künste nicht gerade erfreulichen Betrachtungen sind uns durch die kürzlich erfolgte Veröffentlichung von fünf geradezu vollendeten Heliogravüren aufgedrängt worden, die die Kunsthandlung von *Eduard Schulte* in Berlin in den Handel gebracht hat. Freilich hat Herr Schulte mit feinem Verständnis für die Mittel der Heliogravüre auch sehr dankbare und wirksame Motive ausgewählt, besonders in drei Landschaften von *Oswald Achenbach* aus den Jahren 1889 und 1896, in denen der mit unverwüstlicher Kraft begabte Siebenziger den vollen Zauber seines Kolorits entfaltet hat. Die erste dieser Landschaften zeigt uns eine Partie vom Monte Pincio in Rom, jenes Rundell mit dem Wasserbecken, aus dem sich die Gruppe der Findung des ausgesetzten kleinen Moses erhebt. Ein paar Campagnolen in der malerischen Tracht, die leider heute in Rom nur noch selten gesehen wird, und ein auf einer Bank vor sich hinnickendes Mitglied der Guardia civica bilden die einzige Staffage des träumerischen Bildes. Durch die Lücken, die die Cedern und Steineichen lassen, blickt man rechts auf die Kuppel von St. Peter, links auf die von San Carlo am Corso. Ein Seitenstück dazu bietet eine reich belebte Straße bei Neapel mit einem Blick auf den Golf und den Vesuv, eine jener Mondscheinlandschaften, in denen Oswald Achenbach eine bisher noch von keinem anderen erreichte Meisterschaft entfaltet. Das dritte Bild, eine Frühlingslandschaft, gewährt uns einen Blick auf die beiden Tempel von Pästum, die in majestätischer Ruhe die umgebende Campagna und das hinter ihnen liegende Meer beherrschen. Einen pikanten Gegensatz zu dieser Versteinerung aus grauer Vorzeit bildet die Touristengesellschaft, die gerade die Stufen zu dem größeren der beiden Tempel emporsteigt. Jedes dieser Blätter kostet in Drucken mit der Schrift 30 M. Auf den beiden anderen Heliogravüren spielen die Figuren die Hauptrolle. Die eine giebt ein anmutiges Bild des in Deutschland lebenden Amerikaners *William A. Shade* „*Liebesfrühling*" wieder: ein vornehmes Liebespaar in Renaissancetracht inmitten einer Landschaft, die von Liebesgöttern belebt ist, die den Liebenden ihre Huldigungen in Blumenguirlanden und Musik darbringen, ein reizvolles Idyll,

das jedem, der sich in unserer naturalistischen Zeit noch ein empfängliches Auge für reine Schönheit bewahrt hat, herzliche Freude bereiten wird. — Der fünften Heliogravüre hat ein Gemälde von *Hans Deiters*, einem Sohne des trefflichen Düsseldorfer Landschaftsmalers, zu Grunde gelegen. Unter dem neutralen Titel „Freude“ zeigt es uns einen Reigentanz, den Jünglinge und Mädchen in antiker Gewandung auf einer von Baumgruppen umgebenen Wiese vor zahlreichen Zuschauern ausführen. Es ist wirklich nur naive, unbefangene Freude auf diesem Bilde, und wenn der Künstler auch in der Pariser Schule gelernt hat, so hat er sich doch deutsches Empfinden und deutsches Keuschheitsgefühl bewahrt. Der Preis dieser beiden Blätter, die etwas größer sind als die Landschaften O. Achenbach's, beträgt 40 M. für das Blatt.

DENKMÄLER.

⊙ Dem Soldatenzeichner *Charlet*, einem der populären Künstler, die zur Verherrlichung der Soldaten des ersten Kaiserreichs beigetragen haben, ist in Paris auf dem Square Denfert-Rochereau ein Denkmal errichtet worden, das am 2. Mai enthüllt worden ist. Eine Schöpfung des Bildhauers *A. Charpentier* gehört das Denkmal zu den sich in neuerer Zeit in Paris mehrenden Monumenten, die von dem herkömmlichen Typus abweichen und an dessen Stelle eine genrehafte Auffassung setzen, die den Vorzug hat, künstlerischer zu sein und deutlicher zum Volke zu sprechen. Auf einem viereckigen Unterbau erhebt sich eine Säule, auf deren Spitze der gallische Hahn krähend seine Flügel spreizt. Am oberen Teil der Säule ist das Reliefporträt Charlet's eingelassen, und an ihrem Schaft lehnt ein Napoleonischer Grenadier mit Bärenmütze und Gewehr, der auf einen ihm auf dem Sockel gegenübersitzenden Pariser Gamin herabblickt, als ob er diesem den Mann preisen wollte, der seinen Kaiser, ihn und seinen Kameraden verherrlicht hat.

—

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

⊙ *Zum Neubau der kgl. Museen in Berlin.* In der Sitzung des preußischen Abgeordnetenhauses vom 7. Mai ist die von der Regierung geforderte erste Rate von 500000 M. „zur Erweiterung der Kunstmuseen durch Errichtung von Gebäuden auf der Museumsinsel“ nach längerer, mehr finanzpolitischer Diskussion einstimmig bewilligt worden. In der Diskussion wurde auch durch Vertreter aller Parteien die Bereitwilligkeit zur Hergabe einer angemessenen Summe für ein Denkmal Kaiser Friedrichs, das mit der Museumsanlage in Verbindung gebracht werden soll, erklärt.

St. *Rom.* — Die Nationalgalerie im Palazzo Corsini hat in jüngster Zeit einige Erwerbungen gemacht, welche die Anziehungskraft der von Venturi neugegündeten Sammlung wesentlich erhöhen werden. Zunächst sind die letzten Reste der Galleria Sciara hierher gelangt, allerdings nur geringe Fragmente der berühmtesten Privatgalerie Roms im vorigen Jahrhundert. Aus diesen sind zwei wohlerhaltene Gemälde des Ferraresen Garofalo hervorzuheben, der in Rom heute besser vertreten ist, als in jeder anderen Stadt Italiens. Die Gemälde gehören entschieden zu den besseren Arbeiten des oft recht schwächlichen Meisters und bieten als mythologische Schilderungen gegenständlich noch besonderes Interesse dar. Die Bilder stimmen im Format überein und wurden sicherlich gleichzeitig für einen Besteller gemalt. Das erste stellt die Jagd Meleager's dar, das zweite giebt eine Scene wieder, welche auch auf einer der Magna mater geweihten Basis geschildert wird, die heute das Kapitolinische Museum bewahrt. Die Vestalin Claudia Quinta zieht das Schiff, das an der Tibermündung auf den Sand gelaufen war an ihrem Gürtel stromaufwärts, nachdem das Bild der Göttermutter auf dem Verdecke aufgestellt worden ist. Höchst beachtenswert ist ferner das Porträt der Stefano Colonna, des Herrn von Palästrina, von Angelo Bronzino im Jahre 1547 gemalt. Der Zeitgenosse und Verwandte der berühmten Dichterin, eine prächtige ritterliche Erscheinung mit lang herabwallendem braunen Bart, erscheint in schwerer Stahlrüstung, die nur Kopf und Hände freilässt. Das Bild ist wie die meisten Arbeiten Bronzino's etwas kalt in der Färbung, aber ungeheuer packend in der Schilderung und sicher in der Zeichnung. Weit wichtiger noch sind zwei Erwerbungen, welche die Galerie ausschließlich dem glücklichen Spürsinn und dem scharfen Kennerauge ihres verdienstvollen Gründers zu verdanken hat. Weder Francesco Bianchi Ferrari noch Antoniasso Romano sind in deutschen Galerieen vertreten, und selbst in Italien kannte man bis heute von jedem Meister nur ein Werk. Maestro Bianco Ferraro wird vom Chronisten Spaccini zuerst als Lehrer des Correggio erwähnt, seit kurzem konnte ihm wenigstens ein beglaubigtes Werk, die Verkündigung in der Galleria Estense in Modena, mit Sicherheit zugeschrieben werden. Die Vergleichung mit diesem Gemälde, welches der Künstler bei seinem Tode im Jahre 1510 unvollendet zurückließ, ergab mit Bestimmtheit die Autorschaft Bianchi's auch für das Brustbild Christi im Garten von Gethsemane in halber Lebensgröße, den neuen Schatz der Galerie Corsini. Das wundervolle Bild ist noch ganz vom herben Geist des Quattrocento beseelt. Der betende Christus, welcher mit erhobenen Händen das Abwenden seines furchtbaren Verhängnisses erfleht, kann nicht ergreifender geschildert werden, und doch ist der Ausdruck gehalten, und der Blick der geröteten emporgerichteten Augen drückt völlige Hingabe in den Willen des Vaters aus. Das Bild ist äußerst gut erhalten; das in Licht und Schatten außerordentlich fein abgetönte Rot des Mantels erinnert an den heiligen Stephanus Francia's in der Borghese-Galerie; in der Landschaft erkennt man deutlich die Modeneser Berge wieder. Als Kunstwerk weniger bedeutend ist die Madonna des Antoniasso Romano, aber für eine römische Galerie ist dies Werk des einzigen in Rom gebildeten Künstlers des Quattrocento, der einigen Ruf erwarb, ein wahrer Schatz. Das Altarbild stammt aus einem unterdrückten Kloster der Romagna und trägt nicht nur die Jahreszahl 1486, sondern auch mit großen Buchstaben die Inschrift Anthonatius Romanus pinxit. Bis heute kannte man von diesem Meister, der in Rom mit Melozzo da Forlì die umfassendste Thätigkeit entwickelt hatte, nur das auf Goldgrund gemalte Bild in S. Maria sopra Minerva und eine Madonna, die im Jahre 1894 in der New Gallerie in London ausgestellt war. Alle seine Freskomalereien sind zu Grunde gegangen. Um so wertvoller ist die neue leider arg beschädigte Erwerbung der Corsiniana, in welcher vor allem in den männlichen Typen die Abhängigkeit Antoniasso's von Melozzo da Forlì deutlich zu Tage tritt.

Baden-Baden. — *Die Kunstausstellung im Großherzogl. Konversationshaus*, welche Ende April wie immer unter dem üblichen Ceremoniell eröffnet wurde, enthält in dem Rahmen eines geschmackvollen Arrangements sehr empfehlenswerte Werke der internationalen Kunst, welche zum größten Teil hier zum ersten Male zur öffentlichen Ausstellung gelangen. Speciell Karlsruhe, wo unter allen Kunstschulen Deutschlands mit die frischeste, gesundeste Luft weht, ist nahezu vollzählig erschienen. Unter den von dort gesandten Werken befinden sich völlig neue und prächtige Arbeiten von *Schönleber*, *Kallmorgen*, *Ritter*, *Wieland*, *Hellwag*, *Grethe v. Ravenstein* und *v. Volkmann*

Ferner sind die Münchener *W. Firle, Keller-Reutlingen, Kubierschky, Franz Stuck, F. v. Uhde* und *H. Zügel*, dann *Dücker* und *Jer*[illegible] (Düsseldorf), *Sch*[illegible] und *Hans Thoma* (Frankfurt), *Liebermann*, *Hamacher* und *v. Uechtritz* (Berlin), *Anton Müller* und *Ritzberger* (Wien) hervorzuheben, während das Ausland durch treffliche Stücke von *Simoni*, *Benlliure*, [illegible] (Rom), *Bugatti* und *Wucherer* (Paris), *Shannon* (London) vertreten ist. Des letzteren „Porträt des Großherzogs von Baden" ist von größter Treue in der Wiedergabe edelster Leutseligkeit, während *Arnold Böcklin's* „Bildnis der Mrs. C." in Bezug auf realistische Darstellung und koloristische Virtuosität zu den Glanzpunkten dieses Badener Salons gehört, der zwar ein räumlich beschränktes, aber eine Fülle intimer Reize bietendes Unternehmen ist, welches unter der Schall'schen Direktion sich zu einer der beliebtesten Schöpfungen des Kur-Komitees ausgestaltet hat.

*** *Auf der internationalen Kunstausstellung in Dresden* hat das Preisgericht folgende Auszeichnungen zuerkannt. Es erhielten die große goldene Medaille (Plakette): Die Maler Kuehl-Dresden, Leibl-München, Kalckreuth-Karlsruhe, Liebermann-Berlin, Angeli-Wien, Weeks-Paris, Harrison-Paris, Struys-Mecheln, Courtens-Brüssel, Segantini-Mailand, Strang-London, Pohle-Dresden, Mackensen-Worpswede, Stuck-München und Dagnan-Bouveret-Paris; der Radirer Koepping-Berlin; die Bildhauer Lambeaux-Brüssel und Lagae-Brüssel. Die kleine goldene Medaille wurde folgenden Künstlern zuerkannt: den Malern Baum-Dresden, Stremel-Dresden, Zwintscher-Meißen, Vinnen-Worpswede, Overbeck-Worpswede, Hagen-Weimar, Braendel-Weimar, Oppler-Hannover, Stahl-Berlin, v. Hofmann-Rom, Jernberg-Düsseldorf, Liesegang-Düsseldorf, Jettel-Paris, Hirschl-Wien, Falat-Krakau, Blos-München, Strobentz-München, Burger-München, Waltenberger-München, Marr-München, Brasen-Kopenhagen, Hitchcock-Egmond-Hoef-Holland, Bisbing-Paris, Smits-Agterbosch (Belgien), de Bock-Borkum (Holland), Baertsoen-Gand (Belgien), Dierckx-Antwerpen, Luyten-Antwerpen, Reis-Lissabon, Morbelli-Mailand, Watson-London, La Thangue-Bosham (England), Roche-Glasgow, Courtois-Paris, Aman-Jean-Paris, Carrière-Paris, Ring-Kopenhagen; den Graphikern Mediz-Dresden, Lührig-Dresden, Greiner-Rom, Vogeler-Worpswede, Veth-Bussum bei Amsterdam, Cameron-Glasgow, Lunois-Paris; dem Aquarellisten van der Waay-Amsterdam; den Bildhauern Samuel-Brüssel, Flossmann-München, Maison-München, Schott-Berlin, Pöppelmann-Dresden, Troubetzkov-Mailand, Gardet-Paris, Bisi-Mailand, Pegram-London, Lucchesi-London, Frampton-London, Charlier-Brüssel, Rivière-Paris, den Architekten Schilling und Graebner-Dresden, den Kleinkünstlern Rentsch-Dresden, Dubois-Brüssel, Charpentier-Paris und der Königl. Porzellanmanufaktur in Kopenhagen. Außer Preisbewerbung waren von den Juroren die Maler: Prell, Felix, Kunz-Meyer, Kießling, Dill, de Haas, Hinné, Lasch, Melchers, Olde, Skarbina, Bantzer, Pietschmann, Ritter, Stagura; die Bildhauer: Hartmann, Paul, Manzel, Eppler, Hölbe; die Graphiker: Otto, Fischer, Unger, und als Architekt Wallot; ferner die früher in Dresden mit erster Medaille prämiirten Künstler: von Gebhardt, Zügel, Ludwig, Klinger, Scharff, Bantzer, Austen-Brown und Dettmann; sowie in Betreff der zweiten Medaille: Bruno Fischer, v. Volckmann, v. Blaas, Hochmann und Moll. Außerdem wurden auf Antrag der Preisrichter außer Preisbewerbung gestellt: Knaus, O. Achenbach, A. Achenbach, Menzel, F. A. Kaulbach, Defregger, Uhde, Böcklin, Gussow, Israels, Neuhuys, J. Maris, W. Maris, Bisschop, Breitner, Meunier, v. d. Stappen, de Vriendt, de Groot, Stewart, Mc. Ewen, Dannat, Whistler, Zorn, Mesdag, Lenbach, Kröner, Schönleber, Echtler, A. Keller, Hildebrandt, Roty, Siemering, Sisley, Monet, Pissarro, Degas, Seymour Haden, Legros, Rodin, Barrias, Frémiet, Dubois-Paris, Bartholomé, Alt, Viggo, Johannsen, Giese und Weidner.

VERMISCHTES.

Michelangelo in Pordenone. In mehreren deutschen Zeitungen hat die sensationserregende Notiz gestanden, dass in Pordenone ein neuer „Michelangelo" entdeckt sei: ein in Holz ausgeführtes Kruzifix; und der glückliche Entdecker kein Geringerer als Prof. Giulio Cantalamessa, der Direktor der Gemäldegalerie zu Venedig. Zwei Umstände könnten dazu beitragen, diese Notiz ganz glaubwürdig zu machen. Erstens hat Michelangelo in der That als Jüngling, wie schon Condivi berichtet, ein Kruzifix in Holz geschnitten und zwar für die Kirche S. Spirito in Florenz.[1]) Dort sind noch zwei solche vorhanden; aber da keins von diesen die Hand des Michelangelo bekundet, muss es fortgeschafft worden sein. Nach Pordenone, es wäre ja möglich. Warum nicht? Zweitens ist der vermeintliche Entdecker, Prof. Cantalamessa, einer der angesehensten und kompetentesten Kunstkenner Italiens. Ich wurde deshalb ziemlich enttäuscht, als eines Tages in der Akademie der Direktor mir auf meine Frage mit ungefähr denselben Worten antwortete, womit er seine Abwehr in einem kleinen venezianischen Kunstblatt begann. „Un crocifisso di Michelangelo a Pordenone? Ma no, per carità! mi duole che mi sia stato attribuito questo sproposito." Und da ich ihm erzählte, wie die Entdeckung, durch seinen Namen garantirt, durch ganz Europa geflogen, ja gar bis nach Finnland gelangt sei, wurde er sehr bestürzt und bat mich, in einer der leitenden deutschen Kunstzeitschriften in seinem Namen diesen Unsinn zu dementiren.[2]) Ich benützte die Gelegenheit auf eine andere „Entdeckung" des Direktors der „Accademia" die Aufmerksamkeit hinzulenken. In Verbindung mit dem „Michelangelo" hat ein italienisches Kunstblatt auch von einem von Cantalamessa aufgefundenen „Cima da Conegliano" gesprochen. Und hier sind wir im Wahren. In der Kirche S. Dionisio zu Zermen, einem Dörfchen in der Nähe von Feltre, hat Cantalamessa in der That ein Gemälde von Cima gefunden „bellessimo ma in cattivo stato". Dies Altarwerk, welches in dem entwickelteren, weicheren Stil des Cinquecento gemalt ist, gehört in die spätere Periode Cima's. Es stellt die thronende Maria zwischen S. Vittore und S. Dionisio dar. Oben in der Lünette der segnende Heiland zwischen Petrus und Paulus. Doch auch hier möchte der gewissenhafte Gelehrte sich nicht als Entdecker aufspielen. Andere haben bereits das Bild, wenn auch zweifelnd, mit Cima in Verbindung gebracht. Aber Herrn Cantalamessa gebührt das Verdienst, mit Entschiedenheit ein hervorragendes Werk Cima's erkannt und die Aufmerksamkeit der Behörden auf das unbeachtete Bild gelenkt zu haben.

Venedig. EMIL JACOBSEN.

v. Gr. Aus *Rom* wird uns geschrieben: *Die päpstliche Mosaikfabrik* ist in letzter Zeit durch große Geschenke an Souveräne in Anspruch genommen worden. Ein großes Bild

1) In questo tempo Michelangelo a compiacenza del Priore di S. Spirito, Tempio molto onorato nella città di Firenze, fece un Crocifisso di legno, poco meno che Cil naturale, il quale fin ad oggi si vede in sull' Altare maggiore di detta Chiesa. Ascanio Condivi, Vita di Michelangelo. Seconda Edizione. Firenze MDCCXXXXVI. Pag. 9.

2) Den Anlass dürfte ein in einer Kirche zu Pordenone sich befindendes Holzkruzifix in ganz gewöhnlichem Michelangelesken Stile abgegeben haben.

des Mosaizisten Biagio Bazzotti, das den Platz vor St. Peter in dem Augenblick darstellt, wo der Papst von der Loggia der Kirche aus den Segen erteilt, geht an den König von Serbien, und ein gleiches Bild soll der hier anwesende persische Gesandte Mirza Roza Khan für den Schah von Persien empfangen. — Für den Bau der *Cavour-Brücke*, welche die Gegend des Palastes Borghese mit den Prati di Castello und dem Justizpalast verbinden und den heutigen Ponte di Ripetta ersetzen wird, ist eine Million Lire bewilligt worden. Im Hinblick auf diesen Stand der Sache ist jetzt von den Anwohnern der Prati di Castello ein Entwurf des Architekten Gnidi und des Ingenieurs Mueller eingereicht worden, welcher eine bedeckte Brücke mit 20 seitlichen Verkäufsräumen vorsieht und insofern Aussicht auf Verwirklichung hat, als die Beförderer des Planes die die bewilligte Million überschießenden Kosten tragen oder sie durch Verpachtung der Verkaufsbuden tilgen wollen. Die Breite der monumental auszustattenden Brücke würde danach 24 m betragen. — Der *Südostabhang des Palatin* nach dem Botanischen Garten und der Kirche S. S. Giovanni e Paolo zu erfährt jetzt eine völlige Umgestaltung. Das bisher als Vigne benutzte und unzugängliche Gelände ist zu weiten Anlagen umgeschaffen worden, durch welche ein fahrbarer Weg in großen Windungen zum Kloster Bonaventura und zum Stadium heraufführt, welch letzteres von dieser Stelle aus durch den neu eingedeckten antiken Treppenzugang erreicht werden kann. Der hintere Teil des Bonaventura-Klosters fällt in nächster Zeit und wird zu den Anlagen hinzugezogen, welche mit Bäumen und Sträuchern bepflanzt werden, die ebenso wie diejenigen für das Forum und andere antike Stätten der Stadt Rom aus allen Teilen Italiens zugehen. Archäologische Funde von Wert sind bei den Arbeiten nicht gemacht worden, da es sich nicht um Ausgrabungen, sondern nur um Planirungen handelte. Auch der Fall des Kasinos der Villa Mills, die auf Teilen der domus Augustana und auf dem Apollotempel steht, ist nur eine Frage der Zeit. Hoffentlich wird der prächtige Baumbestand der Villa mit möglichster Schonung behandelt werden.

⁂ *Über das neue Künstlerhaus in Berlin*, dessen Bau, wie wir in der vorigen Nummer gemeldet haben, in der Generalversammlung des Vereins Berliner Künstler vom 4. Mai beschlossen worden ist, entnehmen wir einem Bericht der „Post" folgende Mitteilungen: Als Maximalsumme für die Kosten der Um- und Erweiterungsbauten wurde der Betrag von 300000 M. festgesetzt, und zum ausführenden Architekten einstimmig *Karl Hoffacker* gewählt. Dem Vorstande des Vereins, der als Bauherr zu funktioniren haben wird, ist für die auf etwa ein Jahr angenommene Dauer des Baues eine technische Kommission zugesellt worden, die aus den Herren Geheimrat Cornelius, Baurat Kayser und Baurat Professor Fritz Wolff bestehen wird. — Nach dem Entwurfe, der im wesentlichen von Hoffacker herrührt, lässt sich etwa folgendes Bild von der künftigen Gestalt des Künstlerhauses gewinnen: Von der Bellevue-Straße aus betrachtet, wird das geplante Gebäude sich von dem jetzt vorhandenen nur wenig unterscheiden. Die einzigen Veränderungen von Bedeutung betreffen das Dach und das in die Mitte der Fassade anzuordnende Portal, das noch geschaffen werden soll, um dem Festsaal und der Permanenten Kunstausstellung würdige Zugänge zu geben. Architektonisch wird sich das Portal, den schlichten Renaissanceformen der Sandsteinfassade entsprechend, ziemlich einfach gestalten und nur in der Ornamentik auf die Bestimmung des Gebäudes als Künstlerhaus hinweisen. Das Dach wird, ohne dass die äußeren Mauern verändert zu werden brauchten, erhöht werden, da die ganze Flucht der nach der Straße zu liegenden Räume im oberen Geschosse des Vorderhauses zu einem großen Festsaal umgebaut werden soll. Das darunter liegende Geschoss des Vorderhauses enthält nach dem Entwurfe das Vestibül und in dessen Umgebung Versammlungsräume, Sitzungszimmer für den Vorstand und für Kommissionen, Bureaus und auch kleinere Ausstellungsräume. Außer diesen beiden Stockwerken umfasst das Vorderhaus noch ein Kellergeschoss, in dem außer Aufbewahrungsräumen für Bilder, Kisten u. s. w. und Kellerräumen für die Wirtschaft auch eine Kegelbahn vorgesehen ist. Wesentlich umfangreicher sind die Erweiterungsbauten, die den größten Teil des zu dem Grundstücke gehörenden Hintergartens beanspruchen. Sie umfassen ein Hintergebäude, das etwa dieselbe Grundfläche hat wie das Vorderhaus, und einen Zwischenbau, der das Treppenhaus aufnehmen soll und zwischen den beiden Hauptgebäuden, die er verbindet, rechts und links Lichthöfe freilässt. Das Treppenhaus, zu dem man vom Vestibül aus gelangt, verspricht eine besondere Zierde des Künstlerhauses zu werden. Es führt einerseits zum Festsaal empor, andererseits in das Mittelgeschoss des Hintergebäudes, das dazu bestimmt ist, die Räume für eine Permanente Kunstausstellung aufzunehmen. Der Plan nimmt hierfür fünf Räume in Aussicht. Zwei davon liegen nach dem Garten hinaus und werden von hier aus, als nach Norden gelegen, genügendes Licht erhalten. Die beiden nach Westen liegenden Säle und der größere Mittelsaal bekommen Oberlicht. Im Obergeschoss fallen diese Räume also fort. Dagegen sind über den beiden nach dem Garten hinausliegenden Ausstellungsräumen Kostümkammern vorgesehen. Außerdem ist über den Vorräumen zur Ausstellung noch Platz für ein Maleratelier oder dergl. Unter den Ausstellungslokalitäten befinden sich die Kneipsäle, Billard- und Lesezimmer und die Räume für die Bibliothek. Übermäßig viel Platz ist in dem künftigen Künstlerhause nicht. Die Räume für die Permanente Kunstausstellung, auf deren geeignete Unterbringung ganz besonderer Wert gelegt worden ist, werden aber voraussichtlich sehr schön und zweckmäßig werden. Auch sonst entspricht der Entwurf nach der übereinstimmenden Meinung aller zur Prüfung herangezogenen Sachverständigen vollkommen den vorliegenden Bedürfnissen. Da überdies durch die Persönlichkeit des Herrn Hoffacker auch die Bürgschaft für eine geschmackvolle künstlerische Durchführung des Entwurfs gegeben ist, so darf man wohl hoffen, dass die Künstler, wenn sie im nächsten Frühjahr einziehen, mit ihrem Künstlerhause zufrieden sein werden.

ZEITSCHRIFTEN.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1897. Heft 2.

Grünewald-Studium. Von F. Riffel. — Saulen und Weitraumigkeit. Mit Abbildungen der neuen Pfarrkirche zu Heeton. Von A. Tepe. — Die Dekoration des Innern der Kirche zu Sternberg in Mecklenburg. Von F. Crull.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 479. Mai 1897.

Le Salon de 1897: Société des artistes français. I. Von A. Maignan. — Société Nationale des Beaux-Arts (Introduction). Von A. Besnard. — La statue equestre de Louis XV par Edme Bouchardon. II. Von A. Roserot. — Baudouin peintre réligieux. I. Von H. Bouchot. — Les Goncourt et l'art. III. Von R. Marx. — La Galerie de tableaux de l'Ermitage. Von E. Michel. — Une nouvelle illustration des Evangiles par James Tissot. I. Von A. Renan. — La couronne de fer et la donation constantinienne. Von F. de Mély.

Frederik Muller & Co.

Kunst-Auktionen. Amsterdam.

Am 1. Juni 1897 im Auktionslokal „Brakke Grond“:

Das Kabinett **Gysbert de Clercq**
„ „ **Jentink-Farret.**

Diese prachtvollen Sammlungen enthalten sehr wertvolle Gemälde von Avercamp, Asselyn, Bakhuysen, Berckheyde, Berchem, van Beyeren, K. Bol, J. Both, Sammet-Breughel, Pieter Claesz, Codde, van der Croos, Decker, Duck, van Everdingen, Fyt, Gael, Gillemans, Graat, P. de Grebber, Hackaert (2 Stück), D. Hals, Heda, de Heem. B. van der Helst (kapitales Stück von 4 lebensgroßen Figuren), Hondecoeter, Honthorst, Koninck, van Laar, Lelienberg, Lievens, Maes, van der Meer, van der Meulen, J. M. Molenaer (3 Stück), Mommers, de Momper, Murant, Aert van der Neer (5 Stück), G. Neyts, J. Ovens, A. Palamedesz (3 Stück), B. Peeters, Poelenburgh, Pot, de Putter, Pynacker (2 Stück), P. de Ring, Rombouts, Rootius, J. Ruisdael, S. Ruysdael, H. Saftleven, Slingelandt, Jan Steen (3 Stück), Stoop (2 Stück), van Streek, Terborgh, Troost, A. van de Velde, W. van de Velde jr. (kapitale Seeschlacht), van de Venne (5 Stück), Verboom, Vinckboons, S. de Vlieger, van Vliet, Mart. de Vos, R. van Vries, Walscapelle, van der Werff, Weenix, de Witt, etc.

Der Katalog **de Clercq,** mit Album von 14 Phototypieen: Mk. 2.50
„ „ **Jentink-Farret,** mit 2 großen Phototypieen: Mk. 1.—

Am selbigen Abend, im eigenen Auktionslokal, Doelenstraße 10:
Die sehr reiche Sammlung **Piek: Alte Handzeichnungen,** worin insbesondere die Alt-Niederländer prachtvoll vertreten sind.

Der Katalog, mit Photogravüre nach A. van Dyck und Vignet nach de Gheyn, Mk. 1.— [1223]

Gegründet 1770. | Kunsthandlung und Kunstantiquariat | Gegründet 1770.

ARTARIA & Co.

[1212]

WIEN I., KOHLMARKT No. 9.

Grosses Lager alter u. moderner Stiche, Radirungen etc.

Alte und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.

Adressenangabe behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktions-Kataloge und **Angabe spezieller Wünsche** oder Sammelgebiete erbeten. Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung.

Gemälde alter und moderner Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter und moderner Meister, vermittelt auf das schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge zur Anfertigung von Katalogen und ebensolche für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Groß-Görschenstr. 1. [1219] **Josef Th. Schall.**

---

150 Licht- u. Öldruckbilder etc. alle verschied., statt 60 M. frko. **nur 9 M.** Katal. u. 1 Probe 20 Pf. **Gemälde u. Stiche** billig. Kunsth. **P. Bayer, Dresden,** 84 Schumannstr. 11.

Verlag von **Seemann & Co. in Leipzig.**

Plastisch-anatomische Studien

für

Akademien, Kunstgewerbeschulen und zum Selbstunterricht

von

Fritz Schider,

Maler und Lehrer der Allgemeinen Gewerbeschule in Basel.

I. Teil:
Hand und Arm (16 Tafeln).

II. Teil:
Fuss und Bein (16 Tafeln).

III. Teil:
Kopf, Rumpf und ganze Figur (24 Tafeln mit Text).

Preis jeden Teils in Mappe M. 20.—

Verlag von **Seemann & Co. in Leipzig.**

Zigeunerknabe

Malerradirung

von

E. Klotz.



In Mehrfarbendruck. Abdrücke vor der Schrift auf Chinapapier Folio M. 10.—

Prächtiges Geschenk: **Album moderner Radirungen.**

20 Blatt zu M. 2.— nach eigener Wahl des Käufers in eleganter Mappe

Preis **25 Mark.**

Ein vollständiges Verzeichnis der in unserem Verlage erschienenen Kunstblätter steht auf Verlangen kostenfrei zu Diensten.

Verlagshandlung SEEMANN & Co. in Leipzig.

Inhalt: Das Appartamento Borgia im Vatikan. Von E. Steinmann (Schluss). — Neue Heliogravuren aus dem Verlage von E. Schulte in Berlin. — Denkmal für den Soldatenzeichner Charlet. — Zum Neubau der kgl. Museen in Berlin; aus Rom: Erwerbungen der Nationalgalerie im Palazzo Corsini; die Kunstausstellung im Großherzogl. Konversationshaus in Baden-Baden; die Medaillen auf der internationalen Kunstausstellung in Dresden. — Michelangelo in Pordenone; aus Rom; das neue Künstlerhaus in Berlin. — Zeitschriften. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Firma **Hermann Walther** in **Berlin** betr. *Neumann, Dr. E.,* Der Kampf um die neue Kunst, bei, den wir der Aufmerksamkeit unserer Leser empfehlen.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

† CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN
Heugasse 58.

BERLIN SW.
Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 26. 26. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

In Folge des Ablebens des Herrn Professor v. Lützow in Wien ersucht die unterzeichnete Verlagsbuchhandlung die Herren Mitarbeiter, ihre Beiträge für die Zeitschrift für bildende Kunst und die Kunstchronik bis auf weiteres ihr nach Leipzig, Gartenstrasse 17 zuzusenden.

SEEMANN & Co.

DIE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERLIN.

I.

Die Erfahrungen, die die Berliner Akademie und die mit ihr für die Veranstaltung von Ausstellungen verbundene Künstlerschaft im vorigen Jahre gemacht hat, haben sie für dieses Jahr zur Vorsicht und zu einer weisen Zurückhaltung gemahnt. Wohl war der im Verhältnis zu 1895 geringe Erfolg der vorjährigen internationalen Kunstausstellung zum großen Teil dem Wettbewerb der Gewerbeausstellung und der Ungunst des Wetters zuzuschreiben. Aber zu einem nicht geringen Teile wirkte auch der Umstand nachteilig ein, dass bereits das Jahr 1895 eine internationale, in vielen Beziehungen glänzende Kunstausstellung gebracht hatte, und selbst eine Weltstadt wie Berlin mit ihrem Riesenverkehr, der ein kaufkräftiges Publikum aus aller Herren Ländern herbeiführt, vermag zwei internationale Kunstausstellungen hintereinander nicht zu ertragen. Auch hier bewährt sich, wie bei allen modernen Spekulationen auf die Masse, die Wahrheit des Wortes: Ne bis in idem! Freilich ist die Kunstausstellung im Vergleich zu ihrer grimmigen Konkurrentin, der Gewerbeausstellung, über deren Fehlbetrag immer noch nichts Genaues — man spricht von mehr als zwei Millionen — festgestellt worden ist, so zu sagen mit einem blauen Auge davon gekommen. Sie hat nichts zugesetzt; aber schon das Entgehen eines sicheren Gewinnes bestimmte die Leiter, in diesem Jahre nichts auf das Spiel zu setzen. München und Dresden werden diesmal die Kraftprobe auf ihre Anziehungskraft zu machen haben, und Berlin sucht mit eigenen Mitteln auszukommen.

Nicht bloß mit den materiellen, sondern auch mit den künstlerischen; denn Berlin ist fast ganz auf sich allein angewiesen. Das Ausland hat sich völlig zurückgehalten, mit sehr wenigen Ausnahmen, von denen man nicht einmal weiß, welche davon auf die Spekulation von Kunsthändlern, welche auf die unmittelbare Teilnahme der Künstler kommen. Vermutlich nur die drei Sonderausstellungen der allerwärts bekannten, in Rom lebenden Spanier *Benlliure y Gil* und *Villegas* und des Holländers *Jan Veth*, der überwiegend Bildnisse malt, auf Papier und Stein zeichnet, durch und durch modern d. h. in französischer Manier, mit einer wahren Angst, um nur ja nicht durch eine unwillkürliche Reminiscenz zu verraten, dass er zu dem Volksstamm gehört, dem Frans Hals, Rembrandt, de Keyser, van der Helst, Terborch u. s. w. entsprossen sind. Man kann freilich bei den beiden Spaniern einwenden, dass auch sie sich von der Überlieferung der heimischen Kunst völlig losgelöst haben und im Fahrwasser einer durchaus modernen Kunst segeln, als deren Begründer Fortuny gilt. In der Kunstgeschichte gewiss mit vollem Recht! Aber Fortuny ist nur als Techniker bahnbrechend gewesen, nicht als Charakteristiker, der in die Tiefen der Menschheit dringt. Nach ihm sind viele gekommen, die als Techniker noch geistreicher und witziger waren als Fortuny. Sie sind jedoch nur ephemere Erscheinungen. Weit über sie hinaus geht Benlliure y Gil, indem er neben der bei allen Spaniern selbstverständlichen Virtuosität der Zeichnung und des Kolorits intime Charakter-

studien von allerlei Leuten aus der vornehmen Gesellschaft und aus dem Volk bietet, zumeist in Kirchen und bei Kirchenfesten, wobei sich das Leben im Süden am mannigfaltigsten, wenn auch nicht gerade am freiesten offenbart. Wenn Benlliure y Gil schon der Mann ist, auch bei dieser Gelegenheit bewussten und unbewussten Heuchlern die Maske vom Gesicht zu ziehen, so thut das Villegas noch mehr, der überhaupt größer veranlagt ist. Auch ihm ist das höchste Maß koloristischer Wirkung eine selbstverständliche Nebensache. Aber die Charakteristik seiner Figuren nimmt stets einen Anlauf zum großen Stil. Jede Charakterstudie ist ihm schon in ihrer Anlage ein Material zu einem seiner großen Bilder aus der italienischen (venezianischen) oder spanischen Geschichte. Er sieht im Kleinen, selbst bei architektonischen und landschaftlichen Studien, immer bereits das Große, das sich aus einer solchen Studie entwickeln könnte, und so gewinnen selbst Interieurs von kleinem Umfange, Kirchenwinkel, Chorgestühle u. dgl. m. durch ihre großartige, einfache Behandlung ein Interesse, das man sonst derartigen Vorarbeiten nicht zu schenken pflegt. Aus diesem Ernst der Auffassung entspinnen sich wieder Fäden, die trotz eines scheinbar radikalen Risses von den modernen Spaniern doch zu den Klassikern des 17. Jahrhunderts zurückführen.

Wir haben schon in einem kurzen Vorberichte gesagt, dass die Sonderausstellungen eine, vielleicht die einzige charakteristische Eigenschaft der Berliner Ausstellung von 1897 bilden. Schade nur, dass die meisten dieser Sonderausstellungen bloß Repetitorien in einem Kursus der modernen Kunstgeschichte sind. Das gilt ebensowohl von *Karl Becker* wie von *Max Liebermann*, die wir als die entgegengesetzten Pole unter diesen Ausstellern zuvörderst nennen. Obwohl Karl Becker trotz seiner 76 Jahre immer noch fleißig schafft, gehört sein Lebenswerk bereits der Geschichte an, streng genommen nur der lokalen Geschichte der Berliner Kunst, für die es aber mehrere Jahrzehnte hindurch von großer Bedeutung gewesen ist. Er war auch einer der Bahnbrecher so gut wie Liebermann, nur hat sein Beispiel auf seine Zeitgenossen einen ungleich stärkeren Einfluss geübt, als er bisher Liebermann trotz seiner zahlreichen Vermittler zwischen seiner Kunst, den Künstlern und dem Publikum beschieden war. Wir wollen abwarten, ob es ihm nach dieser Sonderausstellung gelingen wird, die wohl die meisten hervorragenden Werke seiner letzten Jahre — darunter den „Gottesdienst in der Buchenhalle in Kösen“, das „Altmännerhaus in Amsterdam“, die „Konservenmacherinnen“, das „Münchener Bierkonzert“ und einige neue Bilder, über 60 Ölgemälde und -studien, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Radirungen und Lithographieen — enthält. Die farbigen Bilder hat er in einem besonderen Raume ausgestellt, den er nach den neuerdings in mehreren öffentlichen Sammlungen erprobten Grundsätzen besonders stimmungsvoll ausgestattet hat. Über einem niedrigen Paneel von rotbraunem Holz sind die Wände mit olivenfarbenem Stoff bespannt, und von gleicher Farbe ist auch der Fußteppich. Unterhalb des Deckengesimses zieht sich ein plastischer Fries von Guirlanden zwischen Widderköpfen hin, und das grelle Oberlicht ist durch straffgespannten leichten weißen Stoff abgedämpft. Die Bilder und Studien sind mit großem Raffinement so placirt, dass sie einander in ihrer Wirkung steigern oder ergänzen. Das Gesamtbild Liebermann's ist so oft in diesen Blättern von verschiedenen Seiten gezeichnet worden, dass wir auf eine Erneuerung um so eher verzichten können, als die Sammelausstellung keine neuen Züge zur Erweiterung oder Vertiefung seines künstlerischen Charakters bietet.

Ein Gleiches gilt von der Sonderausstellung des äußerst produktiven *Ludwig Dettmann,* dessen bisweilen an Liebermann anklingende und dann wieder völlig selbständige, modern-romantische Richtung erst kürzlich in der „Zeitschrift“ ausführlich geschildert worden ist. Neu ist für uns, dass er sich wie Klinger und einige andere der neueren Künstler auch mit der Plastik beschäftigt, freilich in einem so ausgesprochen malerischen Sinne, dass sein bemaltes Thonrelief, das die Heimkehr des verlorenen Sohnes darstellt, mit der Plastik eigentlich nur das den Grund für die Malerei bildende Material gemeinsam hat.

Aber nicht bloß das Ausland, sondern auch mehrere deutsche Kunstcentren, auf die Berlin stets mit Sicherheit zählen durfte, haben sich an unserer Ausstellung so schwach beteiligt, dass z. B. von einer würdigen Vertretung der Düsseldorfer Malerei nicht die Rede sein kann, von München ganz zu schweigen, dessen Künstler schon seit Jahren nur noch auf besonders dringende Einladungen mit Kollektivausstellungen in Berlin erscheinen. In diesem Jahre ist nur meist geringe Marktware zu sehen. Doch haben sich wenigstens die drei Zeichner der „Fliegenden Blätter“, *E. Harburger, Adolf Hengeler* und *R. Reinicke* mit Sonderausstellungen allerdings meist bekannter Blätter beteiligt.

Wir haben es also wesentlich mit einer specifisch Berlinischen Kunstausstellung zu thun, und die Berliner Künstler haben auch alle Anstrengungen gemacht, um in dem überaus heißen Kampfe dieses Jahres wenigstens mit Ehren zu bestehen. Wenn es ihnen gelingen wird, auf einem Sondergebiete der Kunst sich besondere Achtung zu erringen, so wird es auf dem der Plastik sein, auf dem einige jüngere Talente mit hervorragenden Schöpfungen aufgetreten sind.

ADOLF ROSENBERG.

STUDIEN IN DER SCHLEISSHEIMER GEMÄLDE-GALERIE.[1])

VON *FR. HAACK.*

I. Alte niederländische und niederdeutsche Maler.

2—4. Niederdeutsch um 1500.

Die drei Tafeln haben, wie der Katalog sagt, einen Altar gebildet. Es ist auch möglich, dass sie aus einer Malerwerkstätte herstammen. Jedenfalls rühren aber die beiden Flügel von einer anderen Hand her als das Mittelbild. Die Flügel zeigen einen fortgeschritteneren Stil, rundere, bessere Modellirung besonders des Nackten, eckigere und entschiedenere Faltenbehandlung, eine naturwahrere Auffassung der landschaftlichen Gründe, eine andere Färbung z. B. des goldblonden Haars der Maria, überhaupt einen ganz anderen Madonnentypus. Die Mutter Gottes des Mittelbildes hat ein lieblich anmutig rundliches Köpfchen. Die Maria, welche die Stifter beschirmt, scharf markirte eckige Gesichtszüge. Sogar der Heiligenschein ist verschieden gegeben. Auf dem Mittelbild, das sich überhaupt durch eine flächenhafte Behandlung auszeichnet, ist er nur eine flache Scheibe; auf den Flügeln, auf denen das Streben nach reliefartiger Modellirung erkennbar ist, besteht auch der Heiligenschein aus einer Scheibe mit fünf erhabenen Ringen. Endlich zeigt nur das Mittelbild Goldgrund. In Summa erinnert dieses letztere noch leise an die träumerisch weiche Auffassung des Stephan Lochner, besonders in den lieblichen Engelsfigürchen, für die Flügel ist dagegen das Streben nach naturwahrer Erfassung des Lebens im Geiste der Niederländer charakteristisch. Die ausgeführte Verschiedenartigkeit ließe sich vielleicht daraus erklären, dass das Mittelbild von einem bejahrten, die Flügel dagegen von einem jugendlichen Gesellen derselben Werkstatt ausgeführt worden sind. — Dasjenige Bild, welches im Katalog als Rückseite von 4 aufgeführt wird und auch in der Galerie als solche fungirt, bildet in Wahrheit die Vorderseite: „Die hl. Lucia mit der Stifterin“ entspricht nämlich in der ganzen Komposition genau der Vorderseite von 3: „Maria mit dem Kinde, unten der Stifter“, wie auch die angebliche Vorder- und thatsächliche Rückseite von 4: „Der hl. Benedikt“ das Gegenstück zu der Rückseite von 3: „Der hl. Bernhard“ bildet. — Übrigens ist die hl. Lucia gegenständlich interessant als ein in der mittelalterlichen Kunst äußerst seltenes Beispiel einer weiblichen Halbaktfigur.

9—11. Kölnisch um 1530. Schule des Meisters vom Tode Mariä.

Nr. 11 besitzt eine große stilistische Verwandtschaft mit den Originalgemälden des Meisters vom Tode Mariä in der Münchener Pinakothek, Nr. 55—57, besonders in der Landschaft. In der Abtönung der schönen duftigen Fernsicht: im dunkleren Ton des Mittelgrundes gegenüber dem hellen blaugrünen Ton des Hintergrundes. Ebenso im Aufbau der Landschaft: in der Gesamtanordnung der Massen; in dem Vordergrundsbaum, der die ganze Landschaft überschneidet; in dem einzelnen schroff emporragenden Felsen; in der Burg, die sich in dem See erhebt. Ferner weist der knittrige, bauschige Wurf der Gewänder die größte Ähnlichkeit auf. Andererseits zeigt das Schleißheimer Bild Nr. 11 auch große Verwandtschaft mit dem Münchener Schulbild Nr. 59 und der Schulkopie Nr. 58. Auch hier findet sich dieselbe äußerst charakteristische Art des Faltenwurfs. Sodann zeigen sowohl die Maria auf dem Münchener Bilde Nr. 59 als auch die Maria des Schleißheimer Bildes denselben, in der Höhe der Ohren auffallend breiten und am Kinn ganz spitzen Kopf. Der Johannes des Schleißheimer Bildes zeigt ferner die größte Verwandtschaft mit dem Johannes des Münchener Kreuzigungsbildes. In der Art, wie sich die Haare um das Haupt kräuseln; in dem naturalistischen Hervortreten der Halsmuskeln; überhaupt in der ganzen Kopfbildung. Endlich sind auch die beiden Christusfiguren sehr ähnlich. Es äußert sich dies in der gesamten Körperbildung; in der Art, wie das Schamtuch vorn in der Mitte zusammengeknotet ist; in dem dürftigen, am Kinn geteilten Bart; hauptsächlich aber in dem geöffneten Mund. Auch bei den beiden Münchener Schulbildern kehren der Vordergrundbaum, der einzelne Felsen und das Schloss im See wieder. Dagegen ist die Fernsicht nicht so duftig und die Abtönung zwischen Mittel- und Hintergrund nicht so entschieden ausgesprochen. Überhaupt steht das Gemälde in Schleißheim den Originalen näher als die Münchener Schulbilder. Auf alle Fälle gehört es in den Schulzusammenhang mit dem Meister des Todes Mariä.

1) Anfangs des Jahres 1896 erhielt ich von der Direktion der k. bayer. Staats-Gemälde-Galerieen den Auftrag, ausführliche Beschreibungen der in der Schleißheimer Sammlung befindlichen Bilder anzufertigen. Diese Beschäftigung bot mir die beste Gelegenheit, auch die künstlerische Bedeutung und die kunstgeschichtliche Stellung der einzelnen Gemälde eingehend zu studiren. Kunstwissenschaftliche Entdeckungen ersten Ranges dabei zu machen, war freilich von vornherein ausgeschlossen, denn die Bilder sind bereits von A. Bayersdorfer bestimmt. Immerhin bin ich bei meinen Untersuchungen zu dem Resultat gelangt, dass man einige Bilder enger einkreisen kann, dass man andere völlig anders bestimmen muss, als dies in dem von *A. Bayersdorfer* verfassten und bei Knorr und Hirth, München 1885 erschienenen „Verzeichnis der in der Königlichen Galerie zu Schleißheim aufgestellten Gemälde“ geschehen ist. Die Ergebnisse meiner Untersuchungen würden — insofern sie die Bestätigung durch die Direktion der Gemälde-Galerieen gefunden hätten — eigentlich in eine neue umgearbeitete Auflage des Katalogs gehören. Da aber die jetzige voraussichtlich erst in mehr denn zehn Jahren vergriffen sein wird, veröffentliche ich meine Untersuchungen schon jetzt und an dieser Stelle. Bei meinen Bilderstudien in Schleißheim ist mir *Wilhelm Schmidt* in freundschaftlichster Weise zur Seite gestanden. Es drängt mich daher, ihm auch hier meinen aufrichtigen Dank auszusprechen.

Dagegen stehen die Schleißheimer Bilder 9 und 10, die auch nach Herkunft, Format und J.-Nr. nichts mit 11 zu thun haben, dieser ganzen Gruppe fern. Sie weisen völlig andere Kopftypen auf: lange, schmale, vornehme Ovale gegenüber den breiten, viereckigen, bürgerlichen Köpfen des Meisters vom Tode Mariä, lange, eckige, knöcherne Hände gegenüber den weichen und fleischigen Händen auf Nr. 11. Das charakteristisch Knittrige und Bauschige des Faltenwurfs fehlt ebenso wie die verrenkten Bewegungen. Ferner ist die Färbung eine ganz andere. Vor allem aber findet man hier statt der trotz ihrer Reize doch mittelalterlich befangenen landschaftlichen Gründe schon eine freiere und größere Art, die Landschaft anzuschauen. — Die Bilder Nr. 9 und 10 haben nach meiner Ansicht nichts mit dem Meister vom Tode Mariä und seiner Schule zu schaffen, dagegen halte auch ich sie für niederdeutsch aus der Zeit um 1530.

13. Bartholomäus Bruyn: Der hl. Mauritius.

Genaue Wiederholung des Münchener Pinakothekbildes Nr. 83.

26. Vlämisch um 1520: Anbetung der hl. drei Könige.

Das Triptychon stammt aus Benediktbeuern. — Katalog: „Von einem Maler der Rubens'schen Richtung fast ganz übermalt." Diese Übermalung ist eine kunstgeschichtliche Kuriosität. Im großen Ganzen gehören Erfindung und Anlage dieser drei Tafeln dem 16., die Ausführung dagegen dem 17. Jahrhundert an. Andererseits macht sich an einzelnen Partieen des Triptychons die ursprüngliche Anlage, an anderen die spätere Übermalung stärker geltend. So haben die Architektur und die Hintergrundslandschaft, sowie der grünbedeckte und mit Früchten belegte Tisch, hinter dem Joseph in die Lektüre der Schriftrolle ganz versunken sitzt, den Charakter der Kunst vom Beginn des 16. Jahrhunderts bewahrt. Dagegen tragen z. B. die Männerköpfe echt Rubensisches Gepräge, während im Antlitz der Maria der alte und der neue Typus förmlich im Streit miteinander zu liegen scheinen. Interessant ist es auch, wie der spätere Maler die ursprünglichen eckigen Bewegungen flotter und lebendiger zu gestalten versucht hat, ohne dass ihm dies immer völlig gelungen ist. — Der Maler der Rubensischen Richtung hat das Bild monogrammirt. Katalog: „Soll nach alten Aufzeichnungen V. H. bezeichnet gewesen sein." Das „VH" ist auch heutzutage noch deutlich erkennbar und zwar auf dem vorn am Boden liegenden Scepter. Brulliot hat den Jan van Hoecke unter diesem Zeichen vermutet. (Nagler, Monogrammisten, Bd. V, S. 236.) Mir sind Werke dieses Künstlers nicht bekannt, ich habe daher kein Urteil über Brulliot's Hypothese, immerhin hat sie sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich.

32. Holländisch (?) um 1520. Beweinung Christi.

Die Annahme des Katalogs: „Nach dem Holze zu schließen, ist das Bild in Italien gemalt" wird durch die mit Gold aufgesetzten Lichter bestätigt. Es war dies ein Brauch, der wohl in Italien, aber nicht im Norden bei Ölbildern üblich war. Übrigens trägt das Bild sonst durchaus nordländisches Gepräge.

34. Nach Lukas van Leyden: Das Opfer der hl. drei Könige.

Trägt die falsche Bezeichnung: L V L.

35. Schule des Quentin Massys: Der Leichnam Christi im Schoße der Maria.

Trägt als falsche Bezeichnung das bekannte Dürer-Monogramm mit der Jahreszahl 1515.

36. Schule des Quentin Massys: Abrechnung in der Amtsstube eines Steuereinnehmers.

In dem Buche des Steuereinnehmers befindet sich die Inschrift: „Anno 1614 den 7. Septem. . ." Der Rest ist unbestimmt gelassen. Demnach ist das Bild wahrscheinlich im Jahre 1614 entstanden, mit welcher Annahme die Malweise desselben durchaus im Einklang steht.

42. } *Vlämisch um 1570.* { *Männliches Bildnis.*
43. } *Vlämisch um 1570.* { *Männliches Bildnis.*
44. } *Vlämisch um 1570.* { *Weibliches Bildnis.*

Die drei Bilder sitzen nicht auf Eichen-, sondern auf Lindenholz. Der gesamte Katalog der Berliner Galerie weist aber kein einziges niederländisches auf Holz gemaltes Bild des 16. Jahrhunderts auf, dessen Grund nicht Eiche wäre. Daraus ergiebt sich die Schlussfolgerung, dass die drei Schleißheimer Gemälde nicht vlämisch sind.

Was Nr. 42 im besonderen betrifft, so steht auf der Rückseite dieses Bildes in gotischen Buchstaben die unzweifelhaft echte oberdeutsche Inschrift: „In der gestalt Im 1575 jar Ward ich Hanns Strauch 65 Jar alt. den 24 Marty im 80 Jar nam ich mein endt gott verleih uns allē ein froeliche urstendt." — Es giebt nun einen Kupferstich, von dem sich ein Exemplar im Germanischen Museum befindet, mit der Unterschrift: „Hanns Strauch der Aelter. aet: Suae 63. A°. 1572." In dem 0,127 m hohen und 0,101 m breiten rechteckigen Stich ist ein Oval abgegrenzt, welches das Brustbild umschließt. Der Dargestellte ist in $^3/_4$ Profil nach links gegeben, die Augen dagegen blicken nach rechts. Er hält die Hände gefaltet und trägt ein weites Gewand mit gefälteltem Hemdvorstoß an den Ärmeln, eine gefältelte Halskrause und auf dem Haupte ein Barett. Dieser Stich wird in dem „Verzeichnis von Nürnbergischen Porträten aus allen Ständen, gefertigt von G. W. Panzer, Nürnberg 1790" auf S. 236 und eine Zeile tiefer ein anderer mir nicht bekannter Zustand desselben Stiches mit derselben Inschrift, zu der aber noch das Wort „Pictor" hinzukommt, aufgeführt. Mithin war der auf dem Stich dargestellte Hans Strauch ein Nürnberger, wofür ja schon der Name spricht, und von Profession ein Maler. Der Stich aber ward aller Wahrscheinlichkeit nach auch in

Nürnberg gefertigt.[1]) — Ich habe nun den Stich des Germanischen Museums, den mir Herr Direktor Hans Bösch liebenswürdigst zur Verfügung gestellt hatte, eingehend mit dem Schleißheimer Gemälde verglichen und bin dabei zu dem Resultat gekommen, dass Stich und Bild zweifellos dieselbe Persönlichkeit darstellen. Hier wie dort derselbe Gesichtsausdruck, dasselbe Schauen, dasselbe hagere gefurchte Greisenantlitz, umrahmt von gewelltem, zweigeteiltem, nicht sehr dichtem, aber ziemlich langem Vollbart mit den charakteristisch leeren Stellen am Kinn, derselbe dünne Schnurrbart, dessen Enden sich in den Vollbart hinein verlieren, vor allem aber die höchst charakteristische gebogene und unten kolbige Nase und die herabhängende Unterlippe. Die Überzeugung, dass Gemälde und Stich dieselbe Persönlichkeit darstellen, vermag auch der Umstand nicht zu erschüttern, dass in den beiden Inschriften das Lebensalter des Dargestellten nicht in völlig übereinstimmender Weise angegeben ist. Nach der Unterschrift des Stiches war Hans Strauch im Jahre 1572 bereits 63, nach der Inschrift des Bildes dagegen 1575 erst 65 Jahre alt. Doch es ist sehr leicht möglich, dass die eine Angabe bedeutet: „der Mann stand 1572 im 63. Lebensjahre“, während die andere sagen will: „er hatte 1575 sein 65. Lebensjahr vollendet“. Ferner ist es auch möglich, dass die Persönlichkeit, welche nach dem Tode des Hans Strauch die Inschrift auf die Rückseite des Bildes gesetzt hat, sich in der Angabe des Lebensalters um ein Jahr geirrt hat. Am wahrscheinlichsten ist es aber, dass Strauch gegen Ende des Jahres 1509 geboren, die Unterschrift des Stiches gegen Ende 1572 gefertigt wurde, als er bereits 63 Jahre alt war, das Bild dagegen anfangs 1575 gemalt wurde, als er das 66. Jahr noch nicht vollendet hatte. Auf dem Schleißheimer Gemälde ist also dieselbe Persönlichkeit dargestellt wie auf dem Stich: der Nürnberger Maler Hans Strauch. Derselbe ward im Jahre 1509 geboren, aller Wahrscheinlichkeit nach in der zweiten Hälfte dieses Jahres. Nach der Inschrift des Bildes ist er 1580, nach Nagler, Künstlerlexikon. XVII. S. 467 dagegen bereits 1572 im 63. Jahre gestorben. Diese Angabe des auch sonst nicht immer ganz zuverlässigen Nagler beruht offenbar auf einer falschen Deutung der Unterschrift des Stiches: „aet: Suae 63. A⁰ 1572“. Diese Worte besagen nur, dass Strauch 1572 63 Jahre alt war, aber nicht, dass er in diesem Jahr gestorben ist. Dagegen liegt kein Grund vor, an der Richtigkeit des offenbar direkt nach dem Tode des Hans Strauch auf der Rückseite des Ölbildes angebrachten Todesdatums zu zweifeln, wonach er am 24. März 1580 gestorben ist. Es ergiebt sich jetzt die Frage: Von wem ist das Bildnis gemalt worden? — Da es einen Nürnberger darstellt, so ist es am wahrscheinlichsten, dass es auch in Nürnberg entstanden ist. Dafür spricht auch der aus Lindenholz bestehende Malgrund (cf. Frimmel, Gemäldekunde, S. 11), vor allem aber die Malweise. Das Bild ist sehr sorgfältig und minutiös durchgeführt. Man erkennt dies besonders an der Haar- und Bartbehandlung. Ein jedes der rundlichen Härlein ist einzeln für sich hingestrichen. Diese Behandlungsweise erinnert noch stark an die Dürerschule. Also ist das Bild aller Wahrscheinlichkeit nach Nürnbergischen Ursprungs. Ich habe es nun mit einem monogrammirten und aus dem Jahre 1605 datirten männlichen Bildnis von der Hand des Nürnberger Malers Lorenz Strauch (Nr. 626 der Schleißheimer Galerie) verglichen. Beide Bildnisse sind auf Lindenholz gemalt und ihre Maße stimmen fast überein. Hier wie dort haben wir es mit einem Brustbild ohne Arme in $^3/_4$ Profil nach rechts zu thun, das sich von einfarbigem Hintergrund abhebt. Sogar die Stellung der Augen stimmt überein. Aber mehr als dies: auch in der malerischen Behandlung, in der Zeichnung von Ohr und Nase, in der minutiösen, bis auf Dürer und seine Vorgänger zurückgehenden Durchführung aller Einzelheiten, z. B. des Bartes, Haar für Haar, ist eine große Ähnlichkeit unverkennbar. Jedoch ein bedeutender Unterschied trennt die zwei Bilder. Dasjenige von Lorenz Strauch ist unvergleichlich plastischer modellirt und zugleich viel bedeutender in der Erfassung der geistigen Persönlichkeit des Dargestellten. Es ist mit einem Wort viel besser und — fortgeschrittener. Das in Frage stehende Bildnis erscheint demgegenüber schwach und senil. Daher ist es wahrscheinlich, dass das Bildnis des Hans Strauch von einem bejahrten Künstler der Generation vor Lorenz Strauch gemalt ist. Ein solcher aber war der Dargestellte selber. Mithin darf man annehmen, dass das Bildnis des Hans Strauch ein Selbstporträt ist. Dieser aber war wahrscheinlich ein Verwandter oder gar — wie Nagler a. a. O. vermutet — der Vater des Lorenz und zugleich dessen Lehrmeister. Dazu stimmt das Verhältnis ihrer Geburtsdaten: 1509 zu 1554, wie auch die Worte: „der Älter“ in Verbindung mit dem Wort „Pictor“ in der Unterschrift des oben erwähnten Stiches auf einen Sohn, der gleichfalls Maler, hinweisen. So erklärt sich auch am besten das eben charakterisirte Verhältnis der Malweise des Bildnisses des Hans zu derjenigen des Bildes von Lorenz. — Hans Strauch war bisher nach Nagler nach seinen Leistungen unbekannt. Wir lernen ihn jetzt als einen unbedeutenden und handwerksmäßigen Ausläufer der Dürerschule und zugleich als einen Vorgänger des viel begabteren Lorenz kennen. Für Nr. 42

1) Von Lorenz oder Georg Strauch oder einem der Stecher nach dem letzteren Künstler kann der Stich nicht herrühren. Dazu ist er viel zu schwach und unbedeutend und zeigt überhaupt eine andere Stechweise. Es ist nicht ausgeschlossen, dass er bereits im Jahre 1572, wahrscheinlicher aber, dass er erst im 17. Jahrhundert, also nach dem Tode des Dargestellten, ausgeführt wurde und daher auf eine ältere Vorlage — sei es Stich, Gemälde oder Handzeichnung — zurückgeht.

der Schleißheimer Galerie ergiebt sich aber nach allem die Bestimmung: Bildnis, wahrscheinlich Selbstbildnis, aus dem Jahre 1575 des Nürnberger Malers Hans Strauch, geb. 1509, † 24. März 1580. Derselbe war wahrscheinlich der Vater des Lorenz Strauch.

Nr. 43 und 44 haben mit diesem Bilde nichts zu schaffen. Sie zeigen eine fortgeschrittenere Malweise, sind aber auch handwerksmäßige Arbeiten, so dass man sie nicht näher bestimmen kann. Ihre frühere Zugehörigkeit zur Sammlung Wallerstein weist aber, wie der aus Lindenholz bestehende Malgrund, auf Oberdeutschland. Das weibliche Bildnis zeigt hinter einem „A°“ die zwei letzten Ziffern einer Jahreszahl, die ich als 98 lese, scilicet 1598. Dazu stimmt die Malweise vollkommen. Das männliche Bildnis aber ist das Gegenstück des weiblichen. Daher ergiebt sich für Nr. 43 und 44 die Bestimmung: Oberdeutsch 1598 (?).

IM RÖMISCHEN AUSSTELLUNGSPALAST.

Auch die diesmalige (67.) Ausstellung der bedeutendsten Künstlervereinigung Roms, der Società degli Amatori e Cultori leidet sichtlich unter dem Darniederliegen aller künstlerischen Bestrebungen Roms, soweit sie bestimmt sind, sich im Leben der Hauptstadt bemerkbar zu machen. In den römischen Ateliers sowohl einheimischer wie ausländischer Künstler wird viel Tüchtiges geleistet, und Namen wie Monteverde, Bompiani, Ferrari, Kopf, Sommer, F. Brandt, Corrodi, Villegas, Gallegos, Serra, um wahllos einige herauszugreifen, haben in der ganzen Welt einen guten Klang. Eine liebenswürdige römische Sitte erlaubt auch, überall, sei es mit oberflächlichen Empfehlungen, sei es auch nur mit der nötigen Dosis Interesse bewaffnet, an Ateliers anzuklopfen und freundlicher Aufnahme gewiss zu sein. Aber in den römischen Ausstellungen tritt von diesem Schaffen nur wenig zu Tage. Das Interesse des römischen Publikums ist gering, noch geringer seine Kauflust, die Zeit der kunstverständigeren und kaufkräftigeren Fremden wird durch die Sammlungen Roms und die Atelierbesuche in Anspruch genommen, eine staatliche, städtische oder private Unterstützung künstlerischen Schaffens fehlt fast ganz, wie der vor kurzer Zeit in diesen Blättern erwähnte Nichtankauf der 2. Serie der Aquarelle „Roma pittoresca“ beweist, und endlich Ausstellungen des Auslandes wie jetzt Berlin, Dresden, Kopenhagen, des Inlandes wie Venedig und Turin (98) nehmen Zeit und Kraft der bildenden Künstler in Anspruch.

Dem entspricht es, wenn in dem diesmaligen römischen „Salon“ die jüngeren Künstler überwiegen, welche noch nicht im Auslande geschätzt werden, und von anerkannten und berühmten Namen nur wenige vertreten sind. Ein vornehm gemaltes Herrenporträt von Roberto Bompiani, der ein gleich hervorragender Öl- wie Aquarellmaler und auch tüchtiger Bildhauer ist, und eine Reihe seiner Aquarellen aus den Ausgrabungen von Pompeji und aus Tirol — nur wenige Künstler führen uns aus Italien heraus — sind in dieser Beziehung in erster Linie zu erwähnen. Giuseppe Ferrari steuert ein Damenporträt und einen Studienkopf bei, die seine alte Vorliebe, aber auch seine alte Meisterschaft in der Behandlung dunkler ernster und herber Farben erkennen lassen. Von unserm Landsmann G. Fleischer glauben wir, dass er auch bald zu denen gehören wird, die außerhalb Italiens einen Namen haben werden. Rom hat ihm nichts von seinem unablässigen Vorwärtsstreben, von seiner künstlerischen Energie, von seiner eigenartigen im guten Sinne modernen Auffassung geraubt, die sich am meisten der Liebermann'schen Darstellungsweise nähert. Seine nackten jugendlichen Gestalten, ein bogenschießender Knabe auf sonniger Wiese, namentlich aber zwei im seichten Meere badende Knaben legen von seiner scharfen, oft unerbittlichen Naturbeobachtung Zeugnis ab. Da wir bei deutschen Namen sind, so seien anziehende und saubere Bleistiftzeichnungen des Wieners Brioschi erwähnt, der mit zwei Studienköpfen beweist, dass er sich nicht einseitig landschaftlichen Vorwürfen aus der Umgebung Roms widmet, dann zwei Blumenstücke der Deutsch-Norwegerin Maria Bödtker, welche mit kräftiger Pinselführung und feinem Verständnis für Farbenwirkungen den Glanz und die Pracht römischer Rosen und Azaleen wiedergiebt. Benedict Knuepfer, der Maler des adriatischen Meeres, ist mit einer Nacht, einer Nixe auf umbrandetem Felsen, nicht allzugünstig vertreten; eine Reihe wertvollerer Gemälde des Malers sind zur Ausstellung nach Venedig versandt worden.

Von bedeutenderen Leistungen römischer Künstler seien die beiden großen Bilder „Die Geschworenen“ von G. Bottero und „Der Apostel Paulus am Hofe Nero's“ von de Martini hervorgehoben. Auf dem ersten Bilde werden die corpora delicti, ein Messer und ein Tuch, den Geschworenen vorgelegt, welche ausdrucksvolle Köpfe des italienischen Mittelstandes zeigen. Die zweite Darstellung steht geschichtlich auf schwachen Füßen, da Paulus wohl kaum am Hofe Nero's seine Lehre verkündigt hat. Aber der Gegensatz des jüdischen Mannes und seiner realistisch und überzeugend wiedergegebenen Mimik einerseits, der vornehmen Römerin, die in ihrem üppigen Polster dem Apostel lauscht, andererseits ist glücklich herausgearbeitet und fesselt. Beide Bilder sind ernste Schöpfungen, denen auch an anderer Stelle Beachtung gewiss ist. Einzelne tüchtige Leistungen sind auch auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei zu erwähnen, so namentlich Ferrarini's Küstenbilder von Capri, auf denen die Brandung des Vordergrundes sich von dem ruhig behandelten Hintergrunde des weiten Meeres trefflich abhebt, Petiti's deutschem Walde wie in der Natur so auch in der Wiedergabe so ähnlich sehender Wald von Marino, ein Sonnenuntergang mit einer prachtvollen Rotbuche von Sernicoli. Aber die große Menge der gebotenen Gaben bewegt sich auf diesem Gebiet wie auf dem der

Studienköpfe und Genrebilder in einem Durchschnitt, der dem Geschmack reisender Engländerinnen und Shopkeeper sehr zusagen mag, aber keinen Fortschritt und keine neuen Ideen erkennen lässt.

Die kleine, nur 21 Nummern umfassende Skulpturenausstellung enthält verhältnismäßig viele Treffer. Der Kopf eines Trappistenmönches, die Verkörperung des Schweigens, von Gaetano, ein virtuos ausgeführter verschleierter Mädchenkopf von Albacini, ein derb realistischer Straßenjunge von Inghilleri gehen neue, nicht ausgetretene Wege. Die Werke der Kleinkunst sind wie immer auf römischen Ausstellungen gut vertreten.

v. Gr.

BÜCHERSCHAU.

Neue Publikationen über die englischen Karikaturisten darf man stets mit Interesse begrüßen. Auch das kürzlich erschienene Buch: *George Cruikshank's Portraits of Himself, London, W. T. Spencer, 1897*, gehört dazu. Der Verfasser, *George Lomes Layard*, giebt in anregender Weise eine von manchen charakteristischen Einzelheiten belebte Monographie des genialen Zeichners, die sich in der Hauptsache auf die Selbstporträts desselben bezieht, aber auch von Illustrationen en miniature der bekannteren Bilder Cruikshank's im Text begleitet ist. Das Buch kann jedem Verehrer des großen Illustrators und Karikaturisten, dessen künstlerische Bedeutung mit zunehmender Bekanntschaft stetig wächst, empfohlen werden.

W. S.

KUNSTBLÄTTER.

— nn. Bei *Schrobsdorff & Co. in Düsseldorf* ist eine Folge von *Radir- und Schabkunstblättern* in Großfolio-Mappe erschienen, unter dem Titel *„Dichtungen, von Emy von Briesen"*. Der Stimmungsgehalt dieser Kompositionen ist dem begleitenden, selbstverfassten Texte stets mit künstlerischer Empfindung angepasst („Das erste Du" — „So arm" — „Am Kirchhof" etc.) und die poetische Wirkung der Verse wird durch die malerische Behandlung der Lichter und Schatten ergänzt und erhöht. Wir glauben, dass die begabte Verfasserin mit der zunehmenden Sicherheit in der zeichnerischen Technik noch hübsche Erfolge auf dem Gebiete der Radirung, deren Ausdrucksmittel die weitgehendsten aber gleichzeitig schwersten sind, erzielen wird.

NEKROLOGE.

*** Der Genremaler und Illustrator *Heinrich Lossow*, Konservator der Gemäldegalerie in Schleißheim bei München, ist am 19. Mai im 57. Lebensjahre gestorben.

*** Der holländische Landschafts- und Tiermaler *Willem Roelofs* ist am 14. Mai in Berchem bei Antwerpen an einem Schlaganfall im Alter von 75 Jahren gestorben. Er war seit 40 Jahren in Brüssel ansässig und häufiger Gast auf den Kunstausstellungen in München und Berlin.

*** Der Landschaftsmaler *Paul Reiffenstein*, ein geborener Wiener, ist am 10. Mai in Weimar im Alter von 39 Jahren gestorben. Er behandelte meist Motive aus Dalmatien, das er mehrere Male bereist hatte.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Vom deutschen Kunstverein in Berlin* sind auf der großen Kunstausstellung bis jetzt folgende Ankäufe gemacht worden: Frühsommermorgen an der Elbe, Ölgemälde von *Paul Mohn* in Berlin, Marktbreit am Main, Ölgemälde von *P. W. Keller-Reutlingen* in Bruck bei München, Waldeinsamkeit, Motiv aus dem Harz, Ölgemälde von *Paul Flickel* in Berlin, Forkhalsen, Aquarellstudie von *Carlos Grethe* in Karlsruhe.

*** *Die Ehrenmedaillen des Pariser Salons* sind dem Landschaftsmaler *Harpignies*, dem Bildhauer *Mathurin-Moreau* und dem Kupferstecher *Sirony* zuerkannt worden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Berlin. — In der Maisitzung der *Archäologischen Gesellschaft* widmete der Vorsitzende, Herr *Schöne*, zunächst Worte der Teilnahme dem Heimgange des langjährigen Mitgliedes der Gesellchaft, Herrn Dr. *von Stephan* Exc. Sodann legte er im Verein mit Herrn *Conze* die neueste Litteratur vor. Den ersten Vortrag hielt Herr *M. Rubensohn* über das Denkmal des Themistokles in Magnesia am Mäander, wozu Herr *von Wilamowitz-Möllendorf* Bemerkungen machte, die eine Diskussion hervorriefen. Herr *Pernice* teilte Beobachtungen mit, die zu einer richtigeren Aufstellung der Bronzepferde von San Marco in Venedig führen, worüber auch Herr *Engelmann* sich äußerte. Zum Schluss trug Herr *Winter* über die enkaustische Malerei der Alten vor, wozu Herr *Diels* Erläuterungen veranlasste.

VOM KUNSTMARKT.

Leipzig. — Am 15. Juni und den folgenden Tagen findet die 60. Leipziger Kunstauktion von *C. G. Börner*, Nürnbergerstraße 44 statt. Auf derselben kommt die reiche Kunstsammlung des verstorbenen Herrn E. Th. Rodenacker in Danzig nebst wertvollen Beiträgen aus verschiedenem Besitze zur Versteigerung. Sie enthält Kupferstiche und Radirungen meist alter Meister, darunter viele Seltenheiten. Aus dem soeben erschienenen Kataloge, den die genannte Kunsthandlung auf Verlangen gern versendet, führen wir folgende Namen auf: Aldegrever (7 Nrn.), H. S. Beham (16 Nrn.), N. Berghem (33 Nrn.), K. Dujardin (16 Nrn.), A. Dürer (48 Nrn.), A. v. Everdingen (19 Nrn.), P. Flindt (27 Nrn.), H. Goltzius (16 Nrn).), W. Hogarth (3 Nrn), A. v. Ostade (21 Nrn.), P. Potter (20 Nrn.), Rembrandt (53 Nrn.), H. Saftleven (11 Nrn.), A. v. d. Velde (12 Nrn.), A. Waterloo (76 Nrn.). Daran schließt sich ein reiches Werk von Daniel Chodowiecki mit 844 Nummern. Den Schluss bilden Kunstbücher und Auktionskataloge mit handschriftlich eingetragenen Verkaufspreisen.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

† CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN — BERLIN SW.
Heugasse 58. — Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 27. 10. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

In Folge des Ablebens des Herrn Professor v. Lützow in Wien ersucht die unterzeichnete Verlagsbuchhandlung die Herren Mitarbeiter, ihre Beiträge für die Zeitschrift für bildende Kunst und die Kunstchronik bis auf weiteres ihr nach Leipzig, Gartenstrasse 17 zuzusenden.

SEEMANN & Co.

EIN GEMÄLDE VON QUINTIN MASSYS IN DER STUTTGARTER GALERIE.

Zu den ältesten Beständen der württembergischen Staatsgalerie gehört das Gemälde, welchem wir hiermit einige Aufmerksamkeit schenken wollen.[1]) Dasselbe stammt aus der ehemaligen Galerie im Schlosse zu Ludwigsburg und wurde im Jahre 1842 für die neu zu errichtende Galerie nach Stuttgart verbracht; damals sah es Waagen, welcher es in seinen Reisebriefen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland 1843—45) erstmals erwähnt.

Das Bild, 1.92 m hoch und 86 cm breit, ist auf Holz gemalt und trägt im neuesten Katalog (1891) der Galerie die Nummer 522, wird Hans Memling zugeschrieben und bezeichnet als „Bethseba aus dem Bade steigend“.

In einem Gemach mit offenem Ausblick auf einen freien Platz, in dessen Hintergrund man einen schlossartigen Bau mit Rundbogenportal und Rundthurm in romanischen Formen erblickt, sehen wir eine fast gänzlich nackte Frau, welche eben im Begriffe ist, aus dem Bette zu steigen und sich von einer hinter ihr stehenden Dienerin vollends entkleiden lässt. Sie trägt eine weiße, turbanartig gewundene Nachthaube, mit dem linken Vorderfuß ist sie bereits aus dem Bette gestiegen, der rechte Fuß ist unsichtbar. Die Dienerin im Kostüm der Zeit mit weißer Haube trägt ein grünes aufgenommenes Kleid mit rotem Leibchen, gelbem Unterkleid und schwarze Schürze; sie ist eben im Begriff, das schön drapirte, vorne herabfallende Hemd ihrer Herrin vollends zu entfernen, oder wie andere wollen, derselben wieder anzuziehen. Hinter dem Rücken der Frau sieht man den Betthimmel von dunkelblauer Farbe, mit schöner Bordüre und umgeschlagenen Vorhängen. Vorne links ein bauchiger Thonkrug nebst einem Messingbecken, dahinter ein weißes Pudelchen und ein Klappstuhl mit Kissen belegt auf einem Teppich mit gemustertem Dessin. Rechts reichen die Vorhänge des Bettes noch in schmalen Streifen fast bis zum Boden herab. Der linke Fuß der Dame ist schon mit dem Pantoffel bekleidet, während für den noch im Bette knieenden rechten der Pantoffel parat steht. Gerade dieser Umstand dürfte darauf schließen lassen, dass der Künstler die Dame darstellen wollte, wie sie eben aus dem Bette steigt, und nicht, wie man immer angegeben findet, aus dem Bade, denn vom Bade selbst sieht man absolut nichts, nur der Krug und das Becken deutet darauf hin, dass man sich hier in nicht allzugroßer Entfernung vom Bette ein Bassin zu denken hat.

Die Bestimmung des Bildes machte von jeher Schwierigkeiten. Waagen denkt zunächst an den Meister „den trefflichen Schüler des van Eyck, der die Anbetung der Könige in der Boisserée-Sammlung gemalt hat“. (Pinakothek-Kabinett Nr. 35—37.) Dieses Bild, Triptychon, auf den Flügeln die Verkündigung und Darstellung, ist von *Rogier van der Weyden*, und demgemäß wurde auch unser Bild in den älteren Katalogen stets dem Rogier zugeschrieben, obgleich Waagen schon 1847 im Kunstblatt seine damalige Angabe korrigirt und in

1) Eine treffliche Photographie ist neuerdings von Höfle in Augsburg aufgenommen worden.

seinem Handbuch 1862 mit Bestimmtheit *Hans Memling* dafür eingesetzt hat. Ganz eigentümlich ist dort die Bezeichnung des Bildes „König David und Bethseba", als ob David als Hauptfigur auf dem Gemälde erscheinen würde, während derselbe nur für ein gutes Auge sichtbar ganz klein im Hintergrund auf der Terrasse des Gebäudes steht, wenn man diese Figur überhaupt für David gelten lassen will. Richtig ist die Bemerkung Waagen's, dass die Bethseba als die einzige nackte Figur in Lebensgröße von *Memling* sehr merkwürdig und in Zeichnung und Modellirung für diese Zeit sehr gelungen sei. Lübke erwähnt das Bild in seiner Neubearbeitung von Kugler's Kunstgeschichte, Bd. II, S. 457, wo er es als ein frühes Werk des *Quintin Massys* von schlagender Echtheit und von großem Interesse für den Bildungsgang des Meisters bezeichnet. Auch Lübke scheint das Sujet nicht recht verstanden zu haben, denn es ist gewiss keine „aus dem Bade steigende Bethseba", das Bett kann doch unmöglich als Badewanne angesehen werden? Crowe und Cavalcaselle sagen ungenirt Bethseba im Bade, treten aber der Anschauung Lübke's bei, dass es kein *Memling*, sondern offenbar späteren Ursprunges und vielleicht der Schule *Quintin Massys* entstamme. Auch Schnaase im letzten Band seiner Kunstgeschichte (1876) kommt auf das Bild zu sprechen. Er nennt es eine lebensgroße Naturstudie, welcher der Maler durch Hinzufügung einer Dienerin und des Hintergrundes mit dem lauschenden König den Charakter der Historie gegeben hat, dabei aber in altertümlicher Zeichnung der flandrischen Schule verwandt und mit einer Farbenbehandlung, die jene beiden älteren Meister (Rogier und Memling) ausschließt und einen Nachfolger Memling's mit einer von ihm abweichenden naturalistischen Tendenz zeigt.

Rooses in seiner Geschichte der Antwerpener Malerschule erwähnt das Bild nicht, doch stimmt seine Charakteristik des Massys ganz zu unserem Bilde. Die Farben sind alle in gleicher Stärke aufgetragen und zeigen fast keinen Schatten und keinen abgetonten Übergang. Auf der Höhe der Falten wird die Farbe wohl blässer und in den Tiefen etwas dunkler, aber sie schwindet nicht und schwächt sich nicht ab zu Gunsten der nebenstehenden Töne.[1])

Alle Autoren sind darüber einig, dass die Figuren des *Massys* von einer wunderbaren geistigen Feinheit und Zartheit, sowie in der Färbung des Fleisches und der Gewänder durch einen hellen, sehr gebrochenen Ton sich vor allen anderen Meistern dieser Schule auszeichnen; ferner wird besonders hervorgehoben, dass er erstmals seine Figuren in Lebensgröße malte, in der Bekleidung der heiligen Figuren sich von dem herrschenden Kostümzwang loslöste, auch erstmals genrehafte Gegenstände, Geldwechsler u. dgl. einführte, somit als einer der Urheber der Genremalerei gelten darf. Er ist zugleich der letzte der großen niederländischen Maler, die sich an die Schule der van Eyck anschlossen, sein Fühlen und Schaffen ist schon von der kommenden Renaissance beeinflusst, aber trotzdem ist er immer noch großartig in der Gewandung und ohne Anzeichen des bald darauf eintretenden schwulstigen Stils, wie wir es schon bei Lukas von Leyden treffen.

1) Th. v. Frimmel, dem ich eine Photographie des Bildes schickte, ist von der Bestimmung Massys noch nicht überzeugt, doch würde er auch nicht für Memling stimmen.

Ein Vergleich mit den Flügelbildern des Altars im Museum zu Antwerpen, welche das Martyrium der beiden Johannes darstellen — man betrachte nur die beiden Köpfe der Herodias und Salome — mit unserem Gemälde, dürfte gewiss alle Zweifel zerstreuen, welchem Meister man das Werk zuweisen solle? keinem andern als *Quintin Massys*. Nur bei ihm treffen alle Momente zusammen, die bei der Betrachtung des Bildes als charakteristische Eigentümlichkeiten uns entgegen treten, nur ihm ist die klare, lichte Färbung, die naturalistisch-genrehafte Behandlung der Figuren eigen, wie wir sie bei seinen Vorgängern niemals finden.

Stuttgart. *MAX BACH.*

DIE GEMÄLDE AN DEN EHEMALIGEN RELIQUIEN-SCHRÄNKEN DER PFARRKIRCHE ZU HALL IN TIROL.

In der durch die Eigentümlichkeit ihres schief an das Langhaus angebauten Chors, sowie durch das großartige, spätgotische Gitter der Waldauf'schen Kapelle, eine Reihe anderer schöner Schmiedearbeiten und mehrere bemerkenswerte Gegenstände ihres Schatzes in Kunstforscherkreisen bekannten Pfarrkirche der Stadt *Hall in Tirol* befinden sich zwei große, zwischen 1640 und 1670 in einfachen Barockformen angefertigte Holzschränke, welche bis in die fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts die reichhaltige, jetzt in der Waldauf'schen Kapelle untergebrachte Reliquiensammlung bargen, die Ritter Florian von Waldauf im Jahre 1501 der Pfarrkirche gestiftet hatte.

Jeder dieser zwei auf beiden Seiten des Hauptaltars aufgestellten Schränke ist mit acht medaillonförmigen Gemälden geschmückt, die infolge ihrer künstlerischen Geringwertigkeit bislang fast unbemerkt geblieben sind, aber in ikonographischer Beziehung beachtenswert erscheinen.

Der auf der Evangelienseite stehende Schrank weist die nachstehenden Bilder auf.

1. Auf einem Felsen steht der hl. Petrus, eine Kirche auf den Schultern tragend, daneben Christus, auf ihn zeigend, und über demselben schwebend ein Engel mit einem Schlüssel. Darunter die Inschrift: „Auf diesen Felsen will ich meine Kirche erbauen. Matth. 16."

2. Auf einem Hügel steht Paulus als Hirt, um ihn herum weiden Schafe. Inschrift: „Aus einem Wolf ein Hirt.“
3. Am Meeresufer stehen auf Felsblöcken, einander gegenüber, zwei Apostel als Fischer, jeder einen Menschen, einen weißen und einen schwarzen, an der Angel emporziehend. Inschrift: „Menschenfischer.“
4. Ein Triumphwagen, auf dem das Lamm steht, vom Löwen, Adler und Ochsen gezogen, vom Engel geleitet. Inschrift: „Des Lammgottes Triumphwagen.“
5. Ein reich gekleideter Mann blickt in halbknieender Stellung nach dem Himmel, an dem Sonne und Mond stehen. Inschrift: „Ihr seid das Licht der Welt. Matth. 5, 13.“
6. Ein Heiliger in braunem Bauernkittel (St. Isidor?) legt die Hände auf zwei zu seinen Seiten stehende Salzstöcke, die von Schafen beleckt werden. Inschrift: „Ihr seid das Salz der Erden.“
7. Auf einem Felsen steht eine (italienische?) Stadt, deren Türme mit Nummern (1—10) bezeichnet sind. Inschrift: „Eine Stadt auf einem Felsen kann nicht verborgen bleiben. Matth. 5, 14.“
8. Zwei Propheten stehen in hügeliger Landschaft einander gegenüber; zwischen ihnen die Weltkugel; beide blasen, begleitet von Engelschören in den Lüften, auf Posaunen, deren Tücher die Inschrift „Jesus“ tragen. Inschrift: „Erhebe deine Stimme wie eine Trompete. Isa. 58.“

Der auf der Epistelseite aufgestellte Schrank zeigt die folgenden, für die Ikonographie der Stände interessanten Darstellungen:

1. Auf einem Hügel kniet ein betender Mönch (St. Leonhard?), im Hintergrunde sitzen zwei Einsiedler. Inschrift: „H. h. Mönch und Einsiedler.“
2. Der hl. Franz Xaver steht in einem Zelt und tauft eine reich gekleidete Indianerin (sic!); im Hintergrunde das Meer. Inschrift: „H. h. Priester.“
3. Auf freiem Meer ein großes Schiff mit geblähten Segeln und dem Haller Stadtwappen(!) am Bug; darüber in den Wolken St. Nicolaus. Inschrift: „H. h. Bischöfe.“
4. Ein Papst sitzt schreibend vor einem mit Büchern bedeckten Tisch, auf dessen herabhängendem Tischtuch der österreichische Bindenschild(!) angebracht ist. Inschrift: „H. h. Päpste.“
5. SS. Isidor und Nothburga stehen in einem Kornfeld. Inschrift: „H. h. Bauersleut.“
6. Vor einer Schmiede in hügeliger Landschaft beschlägt St. Eulogius ein Pferd; über ihm schwebt ein Engel mit einer Infula. Inschrift: „H. h. Handwerker.“
7. Hinter der Bude eines Kaufmannsgewölbes steht St. Homobonus, einem auf Krücken gestützten Bettler Almosen spendend. Inschrift: „Kauf-Leut.“
8. Am Ufer eines kleinen See's knieen SS. Joachim und Anna, den über ihnen in den Wolken schwebenden Heiland erblickend. Inschrift: „Heilige Eheleut.“

Es ist zweifellos, dass dieser ganze in seiner Komposition überaus reiche Gemäldecyklus nicht der Erfindungsgabe des primitiven Malers seinen Ursprung verdankt, er mit ihm, schlecht und recht, die bescheidenen, laut Stadtchronik von dem im Jahre 1675 verstorbenen Pfarrer Stephan Gipfel auf eigene Rechnung beschafften Kästen geschmückt hat: sowohl die Art der Komposition als auch das weit über das Können unseres anonymen Künstlers hinausgehende Streben nach koloristischen Effekten, vor allem aber das direkt an die italienischen „Carri“ sich anlehnende vierte Bild des linken Schrankes verweist uns aufs bestimmteste auf das nachbarliche *Italien*, das ja mit Tirol von jeher künstlerisch in engster Verbindung gestanden hatte, und das seit der Einführung des Jesuitenordens in Tirol,[1]) namentlich aber zu Zeiten *Claudia's von Medici*, die nach dem Tode ihres Gemahls, Herzog Leopold's V. von Tirol (1632), für ihre minderjährigen Söhne die Regentschaft führte, die Kunst Tirols aufs nachdrücklichste beeinflusst hat.

Angesichts des innigen Zusammenhangs der Tiroler Kunst, namentlich der kirchlichen, mit der gesamten süddeutschen Kunst (man denke an die zahlreichen aus Tirol stammenden Schnitzaltäre Süddeutschlands!), wäre es für die Erforschung des Konnexes der italienischen und der mitteleuropäischen Kunst nicht ohne Interesse, den Vorbildern des Haller Cyklus auf die Spur zu kommen. — Wenn auch das Vorkommen des hl. Franz Xaver uns hier frühestens in die zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts verweist, so ist doch namentlich für die Darstellungen des zuerst besprochenen Schrankes ein, wenn auch indirekter, Einfluss der mittelalterlichen Malerei Italiens nicht von vornherein abzuweisen.

FRITZ MINKUS.

BILDERRAHMEN.

Welchem Besucher von Gemäldegalerien und Kunstausstellungen wird es noch nicht aufgefallen sein, dass in unserer Zeit ein großes Gewicht auf eine prunkvolle Ausstattung der Kunstwerke, also bei Gemälden auf die Einrahmung, gelegt wird; und welchen ästhetischen Sinn hat es noch nicht unangenehm berührt, in wie geschmackloser und widersinniger Weise dies in den meisten Fällen ausgeführt wird! Man kann getrost behaupten, dass unter 100 Gemälden nicht fünf sind, bei denen man wirklich sagen kann, dass der Rahmen die Bildwirkung erhöht oder sich derselben auch nur anpasst. — Wenn dies bei geringeren Kunstwerken fast ausschließlich geschieht, so sollte es doch bei Meister-

1) Das ehemalige Jesuitenkollegium in Hall war im Jahre 1569 errichtet worden.

werken nicht vorkommen; ein guter Meister sollte das nicht dulden, dass er sein Werk, auf das er all sein durch Erfahrung und Studium erworbenes Können konzentrirt hat, das er in jeder Beziehung, in Komposition, Zeichnung, Beleuchtung, Stimmung vollwertig geschaffen, in das er sich mit dem ganzen durchdringenden Empfinden seiner Künstlerseele eingelebt hat, schließlich mit einer Geschmacklosigkeit beendigt. — Der Rahmen ist das Kleid des Bildes. Es könnte mancher Künstler in der obenbezeichneten Hinsicht von unseren Damen lernen, die ja meist immerhin einen natürlichen Geschmack bekunden; mindestens weiß jede, welche Form und Farbe der Kleidung ihr am besten steht.

Da ist vor allem der allgemein gebräuchliche Goldrahmen ins Auge zu fassen. Das Gold ist ja deshalb, weil es als neutraler Ton zu jedem farbigen Bilde steht, zu schätzen; und dadurch, dass es etwas Reiches hat und dem Bilde den Stempel des Vornehmen aufdrückt, hat es auch zu jeder Zeit den hervorragenden Platz auf diesem Gebiete zu behaupten gewusst. Richtig angewendet, ist es unersetzlich. Aber gerade in der Anwendung liegt der wunde Punkt.

Da ist ein fein durchgeführtes Interieur. Das Sonnenlicht fällt durch ein Fenster, und der Maler hat durch pastoses Auftragen der hellsten Farben die blendende Wirkung des einfallenden Lichtes zu erreichen gesucht. Ohne Rahmen muss die malerische Stimmung vorzüglich gewesen sein, jetzt wird die Wirkung des einfallenden Lichtes durch die in blendender Fülle strahlende Goldleiste unbarmherzig totgeschlagen; die Lichter wirken jetzt graugelb, schmutzig. Dieser Tötung der höchsten Lichter durch das glänzende Gold wird man am meisten begegnen.

Zu bemerken ist, dass alle vor- und nachstehenden Ausführungen auf größere Formate viel weniger Anwendung finden können, weil das Auge da nicht, wie bei kleineren Bildern, das ganze Gemälde mit dem Rahmen auf einmal fassen kann, und weil auch der im Verhältnis zum Bilde meist kleine und schmale Rahmen bei größeren Gemälden eine störende Wirkung selten ausübt.

Unsere alten Meister haben den Fehler der großen prunkvollen Rahmen nicht gemacht, wie man unter anderem auf Gemälden von Teniers u. a., die einen Mäcen oder Maler in seiner Galerie darstellen, sehen kann; da sind alle Werke fast ohne Ausnahme in einfache schmale Holz- oder matte Goldleisten gefasst.

Von anderen zu häufig vorkommenden Geschmacklosigkeiten, z. B. wenn zu einem kleinen, zart ausgeführten Bildchen ein großer, reicher Goldrahmen genommen wird, der dazu passt wie die Faust aufs Auge, will ich gar nicht reden; solche Fehler wird sich ein feinsinniger Künstler nicht zu Schulden kommen lassen.

Man kann sagen, dass nur zu kontrastreich und pastos gemalten Bildern helle glänzende Goldrahmen genommen werden dürfen; alles dagegen, was fein gemalt ist oder ein matteres oder dunkleres Motiv darstellt, muss eine ruhige Umrahmung erhalten.

Man hat auch, besonders in neuerer Zeit, Holz, Metall, Plüsche und andere Stoffe zu Einrahmungen herangezogen, die sich alle durch ihre stoffliche Neutralität zum Bilde ganz vorzüglich eignen, aber durch falsche Anwendung wieder zu unverzeihlichen Fehlern führen; da wird ein hell wirkendes Bild mit einem zu hellen Rahmen umgeben und wirkt dadurch flau und wenig ansprechend; ein anderes Mal mit einem zu dunklen, der das Bild kreidig wirken lässt. Ein angenehmer Kontrast zwischen dem vorherrschenden Helligkeitston des Bildes und dem Rahmen ist hier das Richtige.

Sodann wird mit diesen Stoffen hinsichtlich der Farbe viel gesündigt. Die Farbe der Umrahmung soll in keiner größeren Fläche des Bildes vertreten sein, sondern der Rahmen soll in der Farbe vollständig neutral zu dem Bilde stehen. Am besten in einem angenehmen Kontrast.

Man begegnet auch sehr oft mit diesen Stoffen anderen Geschmacklosigkeiten, so dass z. B. ein Stoff allein zur Umrahmung genommen wird; das wirkt etwas langweilig, besonders bei Holz, und im Gegensatz zum künstlerischen Wert des Bildes zu roh. Eine Verzierung mit anderen Stoffen ist schon angebracht, und bis zu einem gewissen Grade, so dass das Bild nicht darunter leidet, sehr vorteilhaft.

Man wird nicht fehl gehen, wenn man die Fehler, die in allen vorangeführten Punkten tagtäglich begangen werden, auf die Bequemlichkeit und vielleicht auch Billigkeit, die dem Künstler aus der fabrikmäßigen Herstellung der Rahmenleisten und deren vorzugsweisen Anbietung durch deren Vertreter geboten wird, großgezogen worden sind. Ich glaube so weit gehen zu dürfen, zu behaupten, dass der Künstler die Empfindung, mit der er sein Bild geschaffen, auch auf die Umrahmung übertragen soll, indem er das Bild mit dem Rahmen seiner Empfindung anpasst. Das würde wohl bald eine Änderung auf diesem Gebiete bewirken. In jedem Falle wird er sich aber folgende Fragen vorlegen müssen:

Verdirbt der Rahmen nicht die Bildwirkung, ist er zu hell oder zu dunkel, zu monoton, zu plump, zu lebhaft, zu ärmlich, zu protzig, zu roh im Gegensatz zum Bild, steht die Farbe neutral zur farbigen Wirkung des Bildes? Das beste ist immer ein kräftiger, feiner Kontrast.

P. W.

NEKROLOGE.

⊙ Der Geschichtsmaler Professor *August von Heyden* ist in Berlin am 1. Juni wenige Tage vor Vollendung seines 70. Lebensjahres gestorben. Bei der vielseitigen Bedeutung des Dahingeschiedenen, in dem auch die „Zeitschrift für bildende Kunst“ einen treuen Freund und Mitarbeiter verliert, werden wir sein umfangreiches Lebenswerk in einem längeren Nekrologe würdigen.

⁂ Der französische Landschaftsmaler *Louis Français*, der letzte aus der großen Zeit der französischen Landschafts-

malerei in den vierziger, fünfziger und sechziger Jahren, ist am 28. Mai in Paris im 80. Lebensjahre gestorben. Obwohl er ein Schüler Corot's gewesen war, schloss er sich nicht seiner Richtung an, sondern er suchte, namentlich in seinen zahlreichen italienischen Landschaften, mit Figuren aus der griechischen Mythologie und Dichtung, zwischen der klassicistischen und der romantischen Naturauffassung zu vermitteln.

PERSONALNACHRICHTEN.

— Die Redaktion der „Zeitschrift für bildende Kunst" wird vom 1. Oktober dieses Jahres ab Herr Dr. *Ulrich Thieme* in Leipzig übernehmen.

*** *Zu Professoren an der technischen Hochschule zu Berlin-Charlottenburg* sind ernannt worden: Dr. phil. *Galland*, Privatdocent für Kunstgeschichte, und der Landschaftsmaler *Günther-Naumburg*, Privatdocent in der Abteilung für Architektur.

PREISAUSSCHREIBEN.

*** *Zur Errichtung eines Reiterstandbildes Kaiser Wilhelms I. auf dem Marktplatze zu Lübeck* hat der Senat ein Preisausschreiben erlassen. Es sind drei Preise von 3000 M., 2000 M. und 1000 M. ausgesetzt. Dem Preisrichterkollegium gehören außer dem Bürgermeister der Stadt Lübeck Dr. W. Brehmer und dem Wortführer der Bürgerschaft Dr. H. Sommer der Oberbaudirektor Hinckeldeyn-Berlin, Prof. Kuehl-München, Prof. Dr. Lichtwark-Hamburg, Prof. v. Miller-München und Baudirektor Schaumann-Lübeck an.

*** *Zur Erbauung einer Oberlausitzer Ruhmeshalle mit Kaiser Friedrich-Museum in Görlitz* ist jetzt eine Konkurrenz ausgeschrieben worden. Das Komitee hat vier Preise ausgesetzt: einen ersten von 3000 M., einen zweiten von 1500 M. und zwei dritte von je 750 M. Ferner will sich das Komitee den Ankauf weiterer Entwürfe zu je 400 M. vorbehalten. Die Entwürfe müssen bis zum 1. September d. J. eingereicht sein. Das Preisrichteramt üben neben mehreren Görlitzer Herren die Herren Königl. Baurat Schmieden-Berlin und Geh. Regierungsrat v. Zschock-Liegnitz aus. Das auf einer Anhöhe hart an der Neiße zu errichtende Gebäude soll in erster Linie der Verehrung für die beiden Kaiser Wilhelm I. und Friedrich in seinem Äußern wie im Innern einen würdigen Ausdruck verleihen. Außerdem soll es zur Unterbringung der städtischen kunstgewerblichen und Altertumssammlungen, sowie der prähistorischen Sammlung und der Gemäldesammlung dienen und für die Kunstausstellung geeignete Räume enthalten. Die Kosten des Gebäudes einschließlich der Heiz- und Lüftungsanlagen dürfen 350000 M. nicht übersteigen.

DENKMÄLER.

*** *Mit der Ausführung eines Kaiser Wilhelm-Denkmals in Eisenach*, das die deutschen Burschenschaften in Gestalt eines romanischen Turmes in Verbindung mit einer zu Beratungszwecken und zur Abhaltung von Festlichkeiten dienenden Ruhmeshalle errichten wollen, ist der Regierungs-Baumeister *Oskar Zeyß* in Berlin beauftragt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Breslau. — Das Schlesische Museum der bildenden Künste hat von *Ludwig Passini*, dem bekannten Aquarellisten, ein prächtiges Blatt zum Geschenk erhalten, das Bildnis eines „Venezianischen Mädchens". Es ist gleichsam eine Entschädigung dafür, dass die Sammlung sich für die Zeit der diesjährigen Kunstausstellung in Venedig von dem großen Aquarell des genannten Meisters „Neugierige" getrennt hat.
C. B.

*** *Die Société nationale des Beaux-Arts in Paris*, die ihre Ausstellungen auf dem Marsfelde veranstaltet, verteilt bekanntlich keine Medaillen. Ihre Auszeichnungen bestehen darin, dass sie die Künstler, die sie ehren will, zu Mitgliedern in zwei Abstufungen ernennt. In diesem Jahre wurden von Künstlern schweizerischer und deutscher Nationalität die beiden Schweizer *Carlos Schwabe* (Maler) und *v. Niederhausen-Rods* (Bildhauer) zu Societären, der Maler *Gudden* in Frankfurt a. M., der Maler *Levisohn* in Hamburg und der Bildhauer *Hahn* in München, der die Bronzestatuette eines Adam ausgestellt hatte, zu Associés ernannt.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *Der Vorstand des deutschen Kunstvereins in Berlin* hat die vom Sächsischen Kunstverein angeregte Bildung eines Kartells der Deutschen Kunstvereine eingehender Beratung unterworfen und beschlossen, zunächst einen Vertreter zu der Besprechung am 12. Juni nach Dresden zu entsenden. Die Auswahl des Delegirten wurde dem Vorsitzenden anheimgestellt. An Stelle des verstorbenen Prof. Dr. Hans Müller ist der kommissarische erste ständige Sekretär der Akademie der Künste Prof. Wolfgang von Oettingen einstimmig zum Vorstandsmitglied und Schriftführer gewählt worden und hat diese Wahl angenommen. Weiterhin hat der Vorstand folgende neue Ankäufe für die diesjährige Verlosung beschlossen: Von der Berliner Kunstausstellung wurden, wie bereits gemeldet, vier Kunstwerke erworben, sodann von der internationalen Kunstausstellung in Dresden das Gemälde „Waisenmädchen in der Kirche" von Peck-München und die Bronze „Vergangene Zeiten" von Gerhard Janensch-Berlin; außerdem wurden angekauft vom Bildhauer Martin Wolff-Berlin die Marmorfigur Mignon, von Wenglein-München das Gemälde „Abendstimmung" und von Frau Köpsel-Berlin das Stillleben „Päonien".

Berlin. — In der letzten Sitzung der *kunstgeschichtlichen Gesellschaft* sprach Herr Dr. Mackowsky über die neuere Leonardo-Forschung und gab zum Teil im Anschluss an Uzielli's „Ricerche intorno a Leonardo da Vinci" (I. Auflage 1872 und 1884; II. erweiterte Aufl. 1896), — neben Müller-Walde's unvollendet gebliebener Monographie, J. P. Richter's „Litterary works of Leonardo", den Publikationen des Codex Atlanticus und der kleinen Schrift vom Fluge der Vögel die wichtigste und inhaltreichste Erscheinung der neueren Litteratur, — einen Abriss von Leonardo's Jugendentwicklung. Darnach wäre Leonardo nicht erst um 1470, wie bisher, auch noch von Uzielli, angenommen wurde, in Verrocchio's Atelier eingetreten, sondern hätte beträchtlich früher seine künstlerische Ausbildung dort überhaupt begonnen. Die Landschaftsstudie in den Uffizien ist die erste datirte Arbeit des 1472 in die Malerzunft eingeschriebenen Künstlers. Aus der Beischrift „a dì di S. Maria della neve 1473" glaubte man auf den Ort Maria im Schnee am Rigi schließen zu dürfen, der hier skizzirt sein sollte, während sie einfach das Datum, den 5. August 1473, giebt, an dem Leonardo diese Vedute aus den Bergen seiner Heimat Vinci aufgenommen hat. In diesen ersten Jahren seiner Selbständigkeit lebt Leonardo ganz seinen Studien und Liebhabereien, ohne sich um seinen Unterhalt, den sein Vater hergab, selbst kümmern zu müssen. Die Akten eines Prozesses, aus dem er 1476, wegen unerlaubten Verkehrs mit einem gewissen Saltarelli verklagt, zweimal straflos hervor-

geht, beweisen nicht, dass er zu Verrocchio's Hausstand gehörte. — Zahlreiche Aufträge aus diesen Jahren, für eine Altartafel der Cap. di S. Bernardo im Pal. Vecchio, eine Anbetung der Könige für die Mönche von S. Donato vor Porta romana ließ er unausgeführt. Die einzige Skizze nach dem Leichnam des Verschwörers Bernardo Bandini von 1479 (Paris, Samml. Bonnat) lässt sich mit Sicherheit auf diese Zeit zurückführen. Indes hat sich Lionardo aller Wahrscheinlichkeit nach damals auch unter Bertoldo im Garten von S. Marco als Bildhauer versucht. Seine auch oft geäußerte Abneigung gegen die Plastik, die Lorenzo de' Medici vor allem in der antikisirenden Richtung des Antonio Pollajuolo hochschätzte, vielleicht auch die ungebundene Art zu leben, mag den Magnifico veranlasst haben, ihn unter ehrenvollem Vorwande von Florenz zu entfernen. Um 1482 erhält Leonardo den Auftrag, mit dem Musiker Atalante Migliorotti zusammen eine kostbare Leier an den Mailänder Hof zu überbringen. Indes ist des Künstlers Aufenthalt zu Mailand erst 1487 dokumentarisch beglaubigt, und zur Ausfüllung dieser Lücke hat J. P. Richter eine Reise nach dem Orient etwa 1483—1485 angenommen, eine Vermutung, deren Hauptstütze der Brief an den Diodario (Minister) des Sultans von Babylon (Cairo) als poetische Fiktion zu betrachten ist. Eher dürfte ein Aufenthalt in Venedig, vielleicht gar Teilnahme an Verrocchio's Arbeiten für das Monument des Colleoni anzunehmen sein, und vielleicht ließe sich aus der hier gewonnenen technischen Übung die rasche Herstellung von Leonardo's Modell zum Sforza-Denkmal während seines Mailänder Aufenthalts erklären. — Herr Dr. *Renard* sprach darauf über die Centralbauten des XVIII. Jahrhunderts zu Wohnzwecken, die alle von Palladios Villa Rotonda bei Vicenza und Vignola's Schloss Caprarola bei Viterbo ihren Ausgang nehmen. In Frankreich spricht sich das Streben, den centralen Grundriss mit den Anforderungen der Maison de plaisance zu vereinigen, in dem Schloss Marly le Roy bei Versailles vom jüngern Mansard aus, einem viereckigen Bau, der über das Vorbild der Villa rotonda durch die Lösung des Obergeschosses mit offenem Korridor und Zuführung eines Defilés mit Pavillons hinausgeht, wobei der Mittelbau für den König, die Pavillons für die Gäste bestimmt sind. Eine unvollendet gebliebene Kopie dieser Anordnung, das Schloss Bouchefort bei Brüssel für Max Emanuel von Bayern, ist zwar mit einem achteckigen Grundriss durch die Lage auf einem Stern, der Kreuzung von acht Schneusen begründet, lässt aber keine Verwendung der leer stehenden Ecken zu, die überdies die den Mittelraum umgebende Zimmerfolge sprengen. Um die früher an die Peripherie des Schlossplatzes verlegten Nebenbauten mit dem Hauptbau vereinigen zu können, greift man zurück auf das Grundrissschema des kleinen einräumigen Gartenpavillons, an dessen acht Seiten sich kleinere Wohnräume anlegen lassen, ohne den Überblick nach allen Seiten zu stören. So kann der Grundriss, je nachdem zwei, vier oder noch mehr solcher Anbauten hinzutreten, oblong, kreuzförmig oder rund werden. Besonders für die Wittelsbacher entsteht eine Reihe von Variationen dieses Themas, wie die Pagodenburg im Nymphenburger Park, Fürstenried und Clemensweith, die bedeutendsten von Cuvilliès, dessen Projekte den Höhepunkt der ganzen Richtung bezeichnen. In der folgenden klassicistischen Epoche verliert diese Baubewegung mit der Empfänglichkeit für die hohen Raumforderungen des Rokoko ihren Hauptreiz und büßt viel an Lebensfähigkeit ein. — Die von dem gewaltigen, um den runden Binnenhof lagernden Fünfeck von Caprarola ausgehende Baugruppe wird in Frankreich von Ducerceau in seinem „Livre d'architecture" (1582) durch eine Reihe von Entwürfen eingeleitet, unter anderm auch durch solche mit viereckigem Grundriss. Von seinen und seiner Nachfolger Plänen ist aber nur das Schloss Poppelsdorf bei Bonn, ein Bau von Robert de Cotte, ausgeführt. In der weiten Ausdehnung und dem dadurch bedingten Mangel an Übersichtlichkeit hat diese Form des Centralbaues aber ihre Begrenzung gefunden. Gleichzeitig nähert sie sich, sobald, wie es nicht selten geschieht, der runde Hof als Gesellschaftsraum verwendet wird, dem Typus, der von der Villa rotonda seinen Ausgang nahm. Bauten auf dreieckigem Grundriss haben zwar imposante Fronten, lassen aber die Ecken ungelöst. Von allen derartigen Versuchen findet sich auf englischem Boden fast nichts, auch in Frankreich ist wenig ausgeführt, noch weniger erhalten, und nur die von den Wittelsbachern ins Leben gerufene bayerische Gruppe, die unter französischem Einfluss entstand, zeugt von dem Reiz und der Fruchtbarkeit dieser ganzen Bewegung.

VERMISCHTES.

*** *Die Kunstsammlungen und das Haus des verstorbenen Lord Leighton,* das im Kensington-Stadtteil in London liegt, sind von den Schwestern des Verstorbenen der britischen Nation zum Geschenk gemacht worden.

v. Gr. *Rieti.* — In dem aus dem 14. Jahrhundert stammenden Dominikaner-Kloster sind durch den Maler *Colarieti-Tosti* am Kreuzgewölbe des großen Kapitelsaales und in der Klosterkirche ältere wertvolle Fresken aufgedeckt worden. Die Krönung Mariä im ersteren Raum schreibt Colarieti Pinturicchio zu. Darstellungen des Gekreuzigten mit den Marien und des Abendmahls in der Kirche entstammen der Zeit Giotto's.

*** *Zur Erhaltung der Steinmetzzeichen.* Nachdem in neuerer Zeit die Bedeutung der in den Werksteinbauten des Mittelalters zahlreich vorkommenden *Steinmetzzeichen und Meisterschilde für kunstwissenschaftliche Zwecke* — insbesondere für die Geschichte der Baukunst — mehr und mehr gewürdigt worden ist, soll, wie die halbamtliche „Berliner Korrespondenz" mitteilt, für die Erhaltung dieser Klasse von Urkunden, sowie für ihre allmähliche Sammlung durch die preußische Staatsregierung Sorge getragen werden. Es ist deshalb Vorsorge getroffen worden, dass bei Gelegenheit von Reparaturarbeiten oder umfassenderen Restaurationen an älteren Baudenkmälern jene handwerklichen Ehrenzeichen nicht nur vor Zerstörung durch Abschariren der bezüglichen Quaderstelle oder vor Entstellung durch Färbung bezw. Übertünchung sorgfältig geschützt, sondern auch in hinreichend großem Maßstabe ($^1/_5$ bis $^1/_{10}$ der natürlichen Größe) abgezeichnet und unter genauer Angabe des Bauteils, an dem sie vorkommen, gesammelt werden.

*** *Über ein neu entdecktes Glasgemälde nach Hans Baldung Grien* macht Dr. *Karl Schäfer* im „Freiburger Tageblatt" folgende Mitteilungen: Von der elsässischen Gemeinde Oberehnheim war dem Bilderrestaurator Merzweiler in Freiburg i. B. u. a. eine kleine Glasscheibe übergeben worden, die, von Pilastern und Rankenwerk eingerahmt, eine Darstellung der Lokallegende der Oberehnheim benachbarten ehemaligen Abtei Niedermünster (Kamel mit Glocke um den Hals) zeigt. Es ist nunmehr festgestellt worden, dass die Zeichnung dieses kleinen Glasgemäldes auf einen Entwurf Hans Baldung's zurückgeht, der sich in Koburg befindet und auf dem sowohl das Monogramm Hans Baldung's wie auch der Name der Bestellerin, einer Äbtissin des gedachten Klosters, vermerkt ist. Diese Bestellerin hat nun die Ausführung des Entwurfes offenbar nicht mehr erlebt; denn auf dem Glasgemälde selbst sind Name und Wappen ihrer Amtsnachfolgerin

angebracht. Damit ist gleichzeitig wohl zweifellos festgestellt, dass der Entwurf kurz vor und die Ausführung des Glasgemäldes bald nach 1514, dem Amtsantritt der letzteren Äbtissin, anzusetzen ist, in die Zeit also, in der Baldung sich in Freiburg aufhielt. Aus dieser Zeit sind bisher von Hans Baldung außer seinen berühmten Fenstergemälden im Münsterchor keine weiteren derartigen Arbeiten bekannt gewesen.

*** *Zur weiteren Ausschmückung der Siegesallee in Berlin* ist vom Kaiser dem Bildhauer *Adolf Brütt* die Ausführung des Standbildes des Kurfürsten Otto's des Faulen (1365—1373) übertragen worden. Die Figur wird von den Büsten des Thilo von Brügge, des Münzmeisters, und des Thilo von Wardenberg, des Bürgermeisters von Berlin, begleitet sein.

Unter dem Titel *Centro artistico de España* ist in Madrid von dem Leiter der Libreria nacional y extranjera, *G. O. Pfeil-Schneider*, 59 Jacometrezo, eine Auskunftsstelle über alle die Kunst in Spanien betreffenden Angelegenheiten begründet worden. Spanien ist ja im allgemeinen noch eine terra incognita, eine Reise dorthin gilt für unbequem, sehr kostspielig und gefährlich. Es ist auch schwer und unsicher, Auskünfte über spanische Kunst zu erlangen, die bei der Bedeutung und Zahl der dortigen Kunstdenkmäler oft sehr erwünscht sind. Das centro artistico giebt den Künstlern und Kunstfreunden gratis auf ihre Anfragen Bescheid, beschafft Photographieen aus allen Museen und Landschaften, und dient der Kenntnis und Verbreitung der Wertschätzung spanischer Kunst in jeder Weise. Das Institut vertritt die bekannte Firma Laurent & Co. und steht mit sonstigen Photographen, Künstlern und Museen in Verbindung.

=tt. *Konstanz am Rhein.* — Die hiesigen Kunstfreunde beklagen lebhaft den zur Zeit erfolgenden Abbruch des altehrwürdigen Patrizierhauses „zur Leiter“. Es lag am Eingange zur Zollern-Straße, gegenüber der gotischen Sankt Stephans-Kirche; ein reiches Renaissance-Portal mit kassettirter Bogenlaibung führte in den Hausflur, und das leicht erkennbare Porträt-Medaillon Kaiser Karl's V. ließ darauf schließen, dass der schmucke Bau deutscher Renaissance bald nach 1548 entstanden ist. Auf der nördlichen Seite grenzte derselbe an eine überaus malerische gotische Häusergruppe, welche nunmehr mit dem Hause „zur Leiter“ niederem Spekulationstriebe zum Opfer fielen. Zum Glück ist es dem unermüdlichen Ehren-Konservator Leiner gelungen, wenigstens das interessante Hauptportal käuflich zu erwerben und dafür Sorge zu tragen, dass es in dem weithin wohl bekannten Rosgarten-Museum seine dauernde Aufstellung findet.

VOM KUNSTMARKT.

*** *Bei der Versteigerung der Gemäldesammlung der Frau van den Eynde in Paris,* die am 18. Mai in Paris stattfand, wurden Preise gezahlt, die für die gegenwärtige Schätzung von Gemälden französischer Künstler des 19. Jahrhunderts charakteristisch sind. Wir notiren die folgenden: Eugen Fermentin, „Die Schluchten bei Chiffa“ (Algier) 56000 Frks., Eugène Delacroix „Convulsionnaires de Tanger“ 36200 Frks., Meissonier „Polichinelle mit der Rose“ 43000 Frks., Th. Rousseau „Berge in der Auvergne“ 34000 Frks., Roybet „Schachspieler“ 25000 Frks., Diaz „Tempel der Liebe“ 22500 Frks., desselben „Nymphen im Walde“ 12000 Frks., Daubigny „Frühling“ und Troyon „Die Schwäne“ je 20000 Frks., Delacroix „Löwe und Kaiman“ 18000 Frks., drei Zeichnungen J. F. Millet's: „Der Holzspalter“ 17000 Frks., „Der Brei“ 16000 Frks., „Der Strickunterricht“ 11800 Frks., eine Landschaft Corot's 16500 Frks., Decamps' „Armenische Händler“ 15500 Frks., Isabey „Der Ringkampf“ 10600 Frks., Leys' „Die Runde“ und Joseph Stevens' „Sandwagen“ je 10500 Frks. Die 51 Gemälde, aus denen die Sammlung bestand, brachten einen Erlös von 488000 Frks.

London. — Die größeren Kunstauktionen der Saison haben begonnen, und es hat namentlich eine solche bei *Robinson & Fischer* stattgefunden. Dies Auktionsinstitut entwickelt sich immer mehr zu einem sehr achtungswerten Konkurrenz-Unternehmen Christie's aus. Am 1. April wurden folgende Preise für eine bei Robinson & Fischer verauktionirte, im Umfange zwar nicht sehr große, aber wertvolle Bildersammlung gezahlt: das beste Bild, ein gut erhaltener Frans Hals, männliches Porträt, schwarzer Anzug, schwarzer Hut, 34×26 engl. Zoll, datirt 1679, erzielte 3518 £ (Agnew). V. d. Velde, eine Marine, 335 £ (Colnaghi). J. Steen, Landschaft, bezeichnet, 420 £ (Heisler). J. Steen, Interieur, bezeichnet, 995 £ (Agnew). De Keyser, Landschaft, datirt 1660 und bezeichnet, 735 £ (Wertheimer). Guardi, ein Fest auf dem Canale Grande, 360 £. Romney, Porträts von Mrs. Yates, als tragische Muse, 425 £ (Colnaghi). Im ganzen betrug der Erlös für die Sammlung 13000 £. — Aus einer Kupferstichsammlung bei Christie, dem Grafen Bessborough gehörig, sind nachstehende Preise erwähnenswert: Nach Reynolds: Jane, Gräfin Harrington, von S. Green, erster Plattenzustand, 263 £ (Noseda). Lady Caroline Howard, von Green, 157 £. Miss Francis Kemble, vor der Schrift, 84 £. Lady Walgrave, von Green, 115 £. Mrs. Pelham, von Dickinson, 215 £. Lady Pelham Clinton, von S. K. Smith, erster Plattenzustand, 315 £. Georgina, Herzogin von Devonshire, in Farben, von Barney, nach Gainsborough, 252 £ (Colnaghi). 588 Blätter brachten 6680 £. *v. SCHLEINITZ.*

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1897. Nr. 5.

Die evangelische St. Lukaskirche. Von Th. Zellfelder. (Schluss.) — Beiträge zur Geschichte der deutschen Bauhütte. Von A. Klemm.

Die Kunst für Alle. 1896/7. Heft 17.

Neue deutsche Lithographen. Von G. Pauli. — Die Qualitätsbestimmung des Ölfarbenmaterials für Tafelmalerei. Von H. Petersen.

Mitteilungen der k. k. Central-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. 1897. Heft 2.

Funde bei Altura. Von R. Weißhäupl. — Nachrichten über das k. k. Staatsmuseum in Aquileja. Von Prof. Maionica. — K. k. archäologisches Museum in Aquileja. 1895. Von Prof. H. Maionica. — Aus dem äußersten Norden von Böhmen. Von Prof. R. Müller. — Das Castell del Buon Consiglio zu Trient. Von Dr. A. Wözl. II. — Beitrag zur Epitaphialkunde von Mähren. Von A. Franz.

Repertorium der Kunstwissenschaft. 1897. Heft 2.

Toskanische und oberitalische Künstler in Diensten der Aragonesen in Neapel. Von G. v. Fabriczy. — Hirsfogel's Beziehungen zu Herberstain's Werken. Von A. Nehring. — Georg Pentz, Jörg Bentz, der Meister „J. B.“. Von M. J. Friedländer. — Gemäldesammlungen in Wien. Von Th. v. Frimmel. — Der Meister des S. Abondio-Altares im Dome von Como. Von A. G. Meyer. — Das schönste deutsche Buchdruckersignet des XV. Jahrhunderts. Von M. Lehrs.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

† CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 28. 17. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Aufruf.

Aus Wien kommt uns die Mitteilung zu, dass in wissenschaftlichen und künstlerischen Kreisen der Gedanke angeregt wurde, das Andenken Lützow's, der durch mehr als dreißig Jahre einen mächtigen Einfluss auf das geistige Leben Wiens genommen hatte, durch die Errichtung eines würdigen Grabdenkmales zu ehren.

Lützow's erfolgreiches Wirken beschränkte sich jedoch nicht auf Wien allein, auch außerhalb Österreichs, namentlich im deutschen Reiche, stand Lützow durch seine glänzende litterarische Thätigkeit in hohem Ansehen.

Wir glauben daher nur eine Pflicht der Dankbarkeit zu erfüllen und den Wünschen der zahlreichen Verehrer Lützow's entgegenzukommen, wenn wir hiermit die Einladung an alle Freunde der Wissenschaft und Kunst ergehen lassen, sich den in Wien eingeleiteten Schritten anzuschließen

Hierauf bezügliche Zuschriften nimmt die gefertigte Redaktion entgegen, welche auch bereit ist, die zur Bildung eines Ausschusses erforderlichen Einleitungen zu treffen. ***Die Redaktion.***

Eventuelle Zuschriften nach Wien: Herrn Kaiserl. Rat *Felix Karrer*, General-Sekretär des wissenschaftlichen Klub, Eschenbachgasse 9.

ZUR STATISTIK SCHWEIZERISCHER KUNSTDENKMÄLER.

Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Tessin von *J. R. Rahn.* (Beilage des Anzeigers für Schweizerische Altertumskunde 1890—1893.) Zürich 1893.

Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn. Im Auftrage der Eidgenössischen Landesmuseums-Kommission beschrieben von *J. R. Rahn.* (Beilage zum Anzeiger 1893, 2 ff.) Zürich 1893.

Die mittelalterlichen Architektur- und Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau. Im Auftrage der Eidgenössischen Landesmuseums-Kommission beschrieben von *J. R. Rahn.*

Unsere heutige Kenntnis der mittelalterlichen Kunst in der Schweiz verdanken wir unstreitig zumeist *Rudolf Rahn.* Schon 1876 hat der unermüdliche Forscher und Lehrer in seiner „Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz bis zum Schlusse des Mittelalters“ eine erste zusammenfassende Darstellung des Gegenstandes gegeben, und seitdem blieb er unablässig bemüht, das große Werk nach allen Seiten hin auszubauen. Eine Fülle von Aufsätzen im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, in den Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, im Repertorium für Kunstwissenschaft und sonst gab Zeugnis von der vielseitigen Arbeit des Gelehrten. Da führt er uns bald einen im Kern altchristlichen Bau, bald eine elfenbeinerne Madonna des 13. Jahrhunderts, bald ein Tafelgemälde des Hans Fries vor. Dann behandelt er das Psalterium Aureum zu St. Gallen oder die mittelalterlichen Wandgemälde in Kappel, oder auch die Glasmalereien in Wörlitz. Ein andermal ist es der Totenschild zu Seedorf und wieder ein andermal wieder etwas anderes, das den Stoff zu einer lehrreichen Studie abgiebt. Wir sehen: der Verfasser hat seine Heimat nach allen Richtungen durchwandert. Er kennt die entlegenen Dorfkirchen im Tessin so gut wie die Kunstsammlungen in Zürich und Basel.

In der That geben die meisten jener Abhandlungen auch nur den Nebenertrag der Thätigkeit für ein anderes, weit bedeutungsvolleres Unternehmen. Seit 1872 ist Rahn an der Arbeit, die Kunstdenkmäler der Schweiz zu verzeichnen und zu beschreiben. Man erinnere sich: erst ein einziger deutscher Staat war vorangegangen. 1870 begann die preußische Regierung mit der Herausgabe der Baudenkmäler im Regierungsbezirk Kassel die Statistik der Kunstdenkmäler in Preußen. Und schon 1872 unternahm man in der Schweiz aus privaten Mitteln ein ähnliches Werk. Die ausführende Kraft, die Seele des ganzen Unternehmens wurde Rahn. Im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde veröffentlichte er zunächst (1872—1877) die statistische Aufzählung der Denkmäler aus der vorromanischen, der romanischen und der Epoche des sogenannten Übergangsstils. Später wurde das Programm erweitert. Jetzt ist die Einteilung nach Kantonen der Schilderung zu Grunde gelegt: Der gesamte mittelalterliche Denkmälerbestand jedes einzelnen Kantons wird als geschlossenes Ganzes für sich behandelt. Seit 1888 erhielt die Statistik den Schmuck von Abbildungen, und endlich bekunden die oben angeführten Hefte einen neuen, vielleicht den bedeutendsten Fortschritt. Seit 1890 nämlich erscheint die Denkmälerbeschreibung als selbständige Beilage zum Anzeiger mit eigener Paginirung. Damit hat sich diese aus so bescheidenen Anfängen erwachsene Statistik neben die mit reichen Staatsmitteln geschaffenen Schwesterwerke gestellt, an den Platz, der ihr um ihrer längst anerkannten Zuverlässigkeit willen seit je zukam. Wir berichten kurz über die Grundsätze der Anordnung und Behandlung und gehen dann auf die drei vorliegenden Bände noch etwas genauer ein.

Wie gesagt bildet jetzt der Denkmälerbestand jedes einzelnen Kantons einen abgeschlossenen Band. Innerhalb des Kantons sind die Orte alphabetisch aufgezählt. Eine kurze Bemerkung über die Lage des Orts eröffnet den Artikel. Es folgt die chronologische Reihe der verschiedenen Schreibungen des Ortsnamens und ein Abriss der Ortsgeschichte. Dann beginnt die Schilderung des Vorhandenen. Es werden nacheinander behandelt: Ortsanlage und Befestigung; Profanbauten, öffentliche und private; Kirchen, Klöster und Kapellen. Sodann machen Bemerkungen über etwaige verschwundene, in der Litteratur oder mündlichen Überlieferung fortlebende Denkmäler den Beschluss.

Nach dem Titel sollen nur die „mittelalterlichen“ Denkmäler geschildert werden. Doch ist wohl der Bestand des 16. Jahrhunderts noch vollständig mit aufgenommen worden. So sind z. B. regelmäßig die deutschen Schnitzaltäre des 16. Jahrhunderts als spätgotische Arbeiten (im Gegensatz zu den Werken italienischer oder italisirender Renaissance) aufgezählt. Und auch manches Stück echter Renaissance ist beschrieben. Die Kunstwerke der späteren Jahrhunderte scheinen wenigstens erwähnt worden zu sein. Litteraturangaben finden sich reichlich. Es ist gewiss nichts Wichtiges unangeführt geblieben.

Inhaltlich ist der Text längst als ein Muster knapper, klarer Beschreibung anerkannt. Die Illustration beschränkt sich meist auf kleine Skizzen. Diese sind auch in unseren Bänden, besonders im Band Tessin, zum größten Teile von der geschickten Hand des Verfassers selbst gezeichnet. Lichtdruck und Autotypie nach photographischen Aufnahmen werden erst in den beiden letzten Bänden etwas reichlicher verwendet. Hingewiesen sei auf die zahlreichen Nachbildungen älterer Ansichten, die sich hier finden, und auf die zwei Lichtdrucktafeln des Bandes Thurgau, die Medaillons aus geschnitzten Holzdecken des Schlosses Arbon wiedergeben.

So findet man alle billigen Ansprüche, die man innerhalb des Rahmens, den sich der Verfasser gesteckt hat, erheben kann, voll befriedigt. Nur etwa die Register könnte man vermissen. Aber gewiss beabsichtigt der Verfasser ein oder mehrere Gesamtregister nach Abschluss des ganzen Werkes nachzubringen.

Über die Kunstschätze des Tessin hatte Rahn schon allerlei veröffentlicht, bevor er an die statistische Aufzählung ging. 1881 erschien in den Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich die Abhandlung über die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz. 1882 brachte der Anzeiger Nachträge zu dieser Arbeit. 1883 kamen die Kunst- und Wanderstudien in der Schweiz. Wohl ein Drittel dieses liebenswürdigen Buches ist der italienischen Schweiz gewidmet, insbesondere der Abschnitt: „Wanderungen im Tessin“. Dann erschien als Fortsetzung früherer Studien die Abhandlung über „Die Malereien aus dem Renaissancezeitalter in der italienischen Schweiz“ im Repertorium (1889, Bd. XII). Hier schrieb der unermüdliche Forscher: „Ich habe nun schon zum zehnten Male diese Gegenden durchwandert, und von jedem Streifzuge bin ich mit Beute heimgekehrt.“ Nach solchen Vorbereitungen ließ sich in der That ein Werk erwarten, das nichts außer Acht lässt, was heranzuziehen war.

Die Mannigfaltigkeit der Kunstdenkmäler im Tessin ist nicht gerade groß. Doch fehlt es nicht an einzelnen interessanten Stücken. Das noch altchristliche Baptisterium in Riva S. Vitale am Luganer See, die Holzhäuser in Faido, die gewaltigen Befestigungen von Locarno und besonders von Bellinzona, über die auf 26 Seiten eingehend berichtet wird, die Renaissance in Lugano (Fassade von S. Lorenzo), mehrere deutsche Schnitzaltäre sind da zu erwähnen. Diesen Einzelheiten gegenüber aber steht die breite Masse der Werke, die den Kunstcharakter des Tessin bestimmen. Da ist mir vor allem zweierlei aufgefallen: die Fülle der romanischen Reste und die Wandmalereien. Mehr als 40 Orte habe ich gezählt, die noch heute romanische Kirchen oder Kirchenteile aufweisen. Mitunter hat sich nur der ro-

manische Kampanile erhalten. Häufig aber steht noch die ganze Kirche. Ich hebe nur die Bauwerke in Biasca, Giornico, Muralto hervor. Daneben überrascht der Reichtum an Wandmalereien. Zwar stammen diese überwiegend aus dem 15. und 16. Jahrhundert: etwa 50 verschiedene Bilder oder Cyklen verdanken dieser Zeit den Ursprung. Aber es kommen auch ältere Reste vor, so aus dem 12.—13. Jahrhundert an einem Turm des Schlosses Magliaso und in der Schlosskapelle von S. Materno bei Ascona, weiter Reste aus dem 13. Jahrhundert in S. Carlo zu Prugiasco, endlich einige nicht näher bestimmte Überbleibsel aus „romanischer" Zeit. Dass unter dieser Fülle mancherlei Wertvolles und Interessantes ist, wissen wir ja schon aus des Verfassers älteren Arbeiten.

Den Kanton Tessin hat Rahn allein bearbeitet. Für den Kanton Solothurn standen ihm einige jüngere Kräfte zur Seite. Der Anteil jedes Mitarbeiters ist kenntlich gemacht. Von Herrn Dr. Durrer insbesondere stammen die geschichtlichen Übersichten vor jedem einzelnen Artikel.

Im Solothurn findet sich ein großer Reichtum an Burganlagen. Darunter sind sehr umfangreiche, meist sicher zu rekonstruirende Werke. Sehr dankenswert ist hier die Veröffentlichung zahlreicher älterer Ansichten jetzt zerstörter Bauten. Abgesehen von diesen Burgen und etwa noch dem hübschen Kreuzgang zu Schönenwerth fordert unser Interesse besonders die Stadt Solothurn selbst. Auf 84 Seiten wird ausführlich über die alte Stadt gehandelt. Nach einer Aufzählung der Litteratur, der Prospekte, Pläne und Ansichten wird zunächst das römische Solothurn geschildert. Rahn verzichtet dabei auf alle Vermutungen und Hypothesen und giebt lediglich eine sorgfältige Aufnahme des bis jetzt Gefundenen und Festgestellten an der Hand eines guten Plans. Damit ist eine gesunde Grundlage für weitere Arbeit geschaffen. Sodann wird in zwei Abschnitten (bis zum 16. Jahrhundert und seit dem 16. Jahrhundert) die geschichtliche Übersicht fortgeführt und vollendet, und hierauf die Aufzählung und Beschreibung der Denkmäler begonnen. Unter den Befestigungswerken fallen besonders die niedrigen Turmkolosse des 16. Jahrhunderts auf. Unter den Schätzen der alten, 1762 abgebrochenen S. Ursus-Kirche finden wir Holbein's bekannte Madonna von Solothurn, die erst 1864 entdeckt, von Eigner in Augsburg restaurirt und erkannt wurde und jetzt im Gemeindehaus untergebracht ist.

Sehr mannigfaltig ist die Ausbeute, die der Kanton Thurgau bietet. Auch hier hat wieder Herr Dr. Durrer den historischen Text geliefert. Der Band ist noch nicht vollständig erschienen und wird wohl sehr stattlich werden. Hervorzuheben sind aus dem Reichtum des Verzeichneten zunächst einige Burgen und Schlösser, so Bürglen, Ober-Castel, Frauenfeld, Gottlieben und besonders Arbon. Hier befindet sich der große Prunksaal, der 1888 dem Schweizerischen Landesmuseum die (besonders im dekorativen Teil guten) geschnitzten Deckenmedaillons geliefert hat. Sie sind wie erwähnt auf einer klaren Lichtdrucktafel abgebildet. Eine zweite Tafel bringt ähnliche, aber im Stil der Frührenaissance gehaltene Medaillons, die wohl ebenfalls aus Räumen des Schlosses Arbon stammen.

Nächst den Burgen und Schlössern verdienen sodann einige, jetzt meist verschwundene Wandgemälde erwähnt zu werden. So die am einstigen Lettner von Bischofszell aus dem 14. Jahrhundert, die zum Teil noch 1892 zerstörten (!) Malereien profanen Inhalts von 1527 im Oberhof zu Dießenhofen, die Wandmalereien im ehemaligen Cistercienserkloster Feldbach aus dem 14. Jahrhundert und die jüngeren Bilder in der Kapelle zu Gerlikon.

Auch in diesem Band sind dankenswerter Weise zahlreiche ältere Ansichten von Burgen, Schlössern, Ortschaften wiedergegeben.

Die Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler wird in absehbarer Zeit vollendet vorliegen. Dann wird ein Werk geschaffen sein, auf das neben der Wissenschaft auch die Schweiz stolz sein kann. Denn es ist ein Denkmal nicht nur gewissenhaftester Arbeit, sondern auch echter Liebe zur Heimat. Wir spüren es wohl, wenn der Zeichner Rahn die Skizze einer hochgelegenen romanischen Kirche zum anziehenden Landschaftsbildchen ausgestaltet, so ist gewiss die Freude an dem schönen Vaterlande mit im Spiele. 1876 schloss er seine Vorrede zur Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz mit den Worten: „So ist denn das Werk beendet, die Frucht so vieler Jahre, in denen die Arbeit Lust und das Suchen ein frohes Entdecken war. Vaterlandsliebe hat den Verfasser begeistert und ließ ihn wandern über Berg und Thal und von Stadt zu Stadt. Möge ein Funke dieser Begeisterung in einer Arbeit fortglühen, die mit dem Schatze der allgemeinen Wissenschaft auch die Anhänglichkeit an die besser gekannte Heimat mehren will!" Dieses Wort und dieser Wunsch gelten gewiss auch von der Statistik der schweizerischen Kunstdenkmäler, dem Lebenswerk des Verfassers, das er nun nach 25jähriger Arbeit der Vollendung entgegen gehen sieht.

Die Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler wird eine der Grundlagen werden für den Schulunterricht in der Heimatkunde, der ja in der Schweiz lange schon die gebührende Beachtung findet. Sie wird die Wandernden auf manchen verborgenen Schatz heimischer Kunst aufmerksam machen. Aus ihr mag der sesshaft gewordene Bürger Belehrung über die Denkmäler seiner Heimat gewinnen. So soll und wird die Statistik ihre Wirkungen auf die weitesten Kreise ausdehnen. Und erst wenn dies geschieht, erst wenn Sinn und Verständnis für die Denkmäler, als einen nationalen Besitz, sehr weit verbreitet sind, wird auch das so oft zwecklose Zer-

stören des Alten ein Ende haben. Solcher Erfolg seines größten Werkes wird das schönste Denkmal Rudolf Rahn's sein.

BÜCHERSCHAU.

H. Werle, Ein malerisches Bürgerheim. Darmstadt, 1897, A. Koch. 5. Lfgn. à 8 M. (Lfg. I. 6 Blatt Entwürfe. Gr. Fol., Vorwort.)

Werle hat sich durch seine Entwürfe für die Ausstattung eines „vornehmen deutschen Hauses" in Fachkreisen schnell zur vollen Anerkennung gebracht. Auf modernen Prinzipien baut er seine Möbel auf, aus der Gebrauchsform sie entwickelnd und frei nach eigenem Empfinden sie dekorirend. Er kennt die Tiroler Gotik und die englischen Zierformen, aber er unterwirft sich ihnen nicht. Jetzt hat er oben genanntes Werk „Ein malerisches Bürgerheim" gebracht, das die besten Hoffnungen erweckt. Die Formen sind hier in der That höchst einfach, praktisch ausführbar, was ja bei seinen reicheren Möbeln nicht durchgängig der Fall war. Sie sind originell. Einzelne Möbel, wie der Schreibtisch im Herrenzimmer, der Nachttisch, zeigen ganz neue und für den Gebrauch sehr wertvolle Motive. Nur das Küchenspind zeigt ein paar Pfosten, die es unmöglich machen, die tiefer liegende Thüre voll zu öffnen. Aber dieses selbe Spind bietet in den, in der Diagonale eingeordneten mit Stäben geschlossenen sechseckigen Ausschnitten der oberen Thüren ein sehr hübsches und eigenartiges Schmuckmotiv. Überhaupt wird man die durchgängig der Fähigkeit eines geschickten Schreiners angepasste Bauart der Möbel, die einfache und doch an rechter Stelle wirkende Ausschmückung mit Freuden sehen. In dieser Hinsicht verdient Werle hier höchstes Lob. Für die Dekoration rechnet Werle auf die Mitwirkung der Besitzer, auf Brandarbeit, Kerbschnitt, Bemalung, durch Stickerei u. s. w. Sehr begreiflich, denn so billig der Spott über die „Kunst im Hause" ist, so werden doch selbst die Spötter zugeben, dass bei einigem Fleiß und sorgfältiger Wahl der Vorbilder ein geschickter Dilettant manches in der Beziehung leisten kann, was ihm die Freude am eigenen Heim erhöht, und ihn auch in der Auswahl des Mobiliars, der Stoffe etc. zu eigener Wahl und zu eigenen, vom Lieferanten unabhängigen Wünschen führt. Aus Werle's Werk kann man lernen, wie auch mit geringen Mitteln eine nicht der Berliner Schablonenfabrik entstammende Einrichtung zu beschaffen ist. Man kann aber auch lernen, wie durch Aufstellung und Arrangement aus wenigem etwas zu machen ist. Freilich setzt der Entwurf doch hier eine Wohnung voraus, wie sie der einfache bürgerliche Mieter kaum vorfinden wird. Man vergleiche das reizende, aber in Mietwohnungen wohl kaum vorkommende Treppenhaus mit Diele. Vielleicht entschließt sich der Verleger A. Koch einmal, in seiner trefflichen Zeitschrift für Innendekoration den Mitarbeitern die Aufgabe zu stellen, in einer einfachen Mietwohnung ohne Erker, Diele, englische Tapeten, Holzdecken u. dergl. einmal derartige Möbel mustergültig zu ordnen. Einzelne Fingerzeige hierfür geben übrigens die Einzelblätter in Werle's Werk, wie das Blatt mit den verschiedenen Portièren. *M. Sch.*

KUNSTBLÄTTER.

Neue Publikationen. Bei *J. Löwy* in *Wien* ist eine Folge von 36 Lichtdrucktafeln nach den hinterlassenen Arbeiten des österreichischen Bildhauers *August Kühne* erschienen. Kühne wurde am 29. Juli 1845 geboren und starb den 15. August 1895. Seit 1877 war er Lehrer am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien. Was die in gutem Lichtdruck wiedergegebenen Arbeiten betrifft, so zeigen sie, zusammen mit dem sympathischen Bildnis des Künstlers, einen ernst und ehrlich Strebenden, dessen etwas ungleichwertige Produktionen zuweilen einen tüchtigen Anlauf nehmen und dann wieder auf halbem Wege stecken bleiben. Ziemlich verhängnisvoll scheint ein längerer Aufenthalt in Dresden auf ihn gewirkt zu haben; denn was er in den Bahnen Hähnel's zu leisten versucht, gehört nicht zum Besten. Hätte er sich ganz von diesem Einfluss frei halten können, so wäre das für die natürliche Entfaltung seiner Anlagen besser gewesen, die ihn geradeswegs auf den schlicht beobachtenden Realismus hinweisen. In den Volkstypen aus den österreichischen Alpen, Bauern, Feldarbeitern, Kegelschiebern, Spielern und dergl. leistete er das, was in den Grenzen seiner Begabung lag. Er zeigt hier eine schlichte, liebenswürdige Einfachheit, ohne Pose, von durchaus ungekünstelter Empfindung. — Mit Genugthuung und Beifall können die von Gerlach herausgegebenen Originalentwürfe lebender Künstler begrüßt werden, die unter dem Titel *„Neue Folge von Allegorien"* im Verlag von *Gerlach & Schenk* in *Wien* erschienen sind. Sie behandeln das alte Thema „Wein, Weib, Musik und Tanz", ohne in den abgetretenen Pfaden konventioneller Langeweile stecken zu bleiben. Die verschiedenen Auffassungen dieser Entwürfe bieten Abwechslung genug, und man kann sich manche hübsche Anregungen aus ihnen holen. Es sind Bilderbogen für Erwachsene. Außer einigen schwächeren und sich nicht über die Grenzen einer gewissen „Bravheit" erhebenden Blättern finden sich welche von *Stuck*, *Lefler*, *E. Unger*, *H. Kaufmann*, *Schmutzer*, *Klimt*, *Jul. Diez*, *Koloman Moser* und einige gute anonyme. Stuck's „Tanz" vereinigt wieder die für ihn so bezeichnende Sinnlichkeit und suggestive Intensität mit der an Brutalität grenzenden Kraftmeierei, die gerade noch erträglich bleibt, weil sie von so starkem Humor und Talent begleitet ist. Diese fliegende Bewegung des sich wollüstig andrückenden, tanzenden Mädchens, die herkulische Gestalt des sie umfassenden Jünglings und dann wieder der urkomische Faun links, der die Flöte bläst und dabei so prachtvoll „knickebeinig" dasteht, sind nicht nachzumachen und zeigen Stuck's Zeichentalent von der stärksten Seite. Des verstorbenen *E. Unger's* „Bauerntanz" wirkt sehr kräftig und überzeugend, und ein fein empfundenes Blatt („Liebe") von *Moser* zeigt ein kaum dem Kindesalter entwachsenes Paar, das, im Sonnenschein auf dem Grase liegend, zwei Schmetterlingen zuschaut, die sich umflattern, verfolgen, haschen und — lieben. *Heinrich Lefler* bringt ein reizend gezeichnetes und kolorirtes Blatt, von welchem bei der Besprechung der Originale im Künstlerhause näher die Rede ist. Der weiteren Folge der Publikationen darf man mit Interesse entgegensehen. *W. S.*

NEKROLOGE.

* Der Kunsthistoriker *Jakob v. Falke* ist am 11. Juni in Lorana bei Abbazia gestorben. Er war am 21. Juni 1825 zu Ratzeburg geboren. Seit 1858 war er Direktor des österreichischen Museums und der Liechtenstein-Galerie und -Bibliothek. Vorher, von 1855 bis 1858, war Falke Konservator am Germanischen Museum in Nürnberg gewesen. Der Verstorbene war als Schriftsteller auf kulturhistorischem und kunstgewerblichem Gebiet vielfach und mit Erfolg thätig. Von seinen Schriften sind zu erwähnen: „Die deutsche

Trachten- und Modenwelt" (Leipzig 1858), „Geschichte des modernen Geschmacks" (Leipzig 1866), „Die Kunstindustrie der Gegenwart" (1867), „Die Kunst im Hause" (Leipzig 1883), „Hellas und Rom", kulturgeschichtliches Prachtwerk (Stuttgart 1879), „Kostümgeschichte der Kulturvölker" (Stuttgart 1880) u. s. w.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Düsseldorf. — In diesen Tagen trat ein junger Düsseldorfer Künstler *Vincent Deckers* mit einer wohl fünfzig Nummern umfassenden Kollektion an die Öffentlichkeit, die, leider muss man es gestehen, wohl den Eindruck einer begabten aber gebrochenen Persönlichkeit machte. Es hat den Anschein, als sei diese immer traurige Erscheinung durch unrichtige Schulung und steten Schulenwechsel hervorgerufen, so dass keine sich in ihrer Art auswachsen konnte. Wir sehen da Herrenbildnisse, die in der Erinnerung an Stevens, Boldini, Sargent gemalt sind und zum Schluss ländliche Scenen, die von Uhde inspirirt scheinen. Das sind „Dichtungen", die gewiss so entfernt sind wie die Himmelsrichtungen. Die Bilder all dieser Richtungen verraten entschieden künstlerische Begabung, aber ebenso große Unvollkommenheiten. Am vollkommensten in ihrer Art sind schließlich noch die ländlichen Scenen. Der Maler war gewiss mehr künstlerisch begabt als mancher, der heute hier auf hohem Pferde reitet, aber er ist wie so mancher, den es nicht friedlich am heimatlichen Herde duldete, auf ehrlicher Suche gestrandet, da er nicht stark genug war, das Ziel zu sehen und zu suchen. Und so ist er in keiner Art ausgereift. — Allzu starkes Lob ist für manchen jungen Künstler schon eine gefährliche Klippe gewesen. Tiefe, skeptische Naturen fördert es, den Schwachen, leicht Zufriedenen, zu Dünkel Geneigten, hat es das aufkeimende Talent schon oft geknickt. Dieses scheint mir leider bei *Schneider-Didam* der Fall zu sein. Vor einigen Jahren trat er mit etlichen Bildnissen an die Öffentlichkeit, an die große Hoffnungen zu knüpfen nicht unberechtigt war. Doch da kam ein Kritiker und rief ihn in einem hiesigen Lokalblatt als den Porträtmaler der Zukunft aus — seitdem hat Schneider-Didam nichts mehr geleistet, das jenen ersten Bildern auch nur annähernd gleich käme. „Sprechend ähnlich" — allein mit diesem Prädikat ist ein Porträt doch noch lange kein Kunstwerk — sind seine Bildnisse heute, daneben aber geschmacklos und roh in Farbe und Auffassung. Der malende Interpret bedeutender Leute zu sein, scheint er nicht im mindesten berufen, und so erfüllt sich an ihm jener, ich glaube von Lessing herrührende Satz: „Ein Porträtmaler kann nie mehr in einen Kopf legen, als er selbst darin hat." — Dies ist es, was Lenbach so groß macht, von dem augenblicklich einige kleine Meisterwerke hier zu sehen sind. Neben der bekannten ehernen Maske Bismarck's, die diesmal wie immer fast nur die Verkörperung der eminenten politischen Intelligenz ist und sich nicht an die äußerliche Erscheinung des Fürsten hält, wie jeder weiß, der ihn kennt, giebt er das entzückende Bild eines Kindes, wenn ich nicht irre seiner Tochter Marion, und das einer Mutter mit ihrem Kinde auf dem Arm. Abgesehen von der eminenten Vergeistigung, von der Originalität und künstlerischen Leichtigkeit der Auffassung sind die Bilder auch koloristisch bedeutend, und man wird sich, nun, da man die Einseitigkeit des naturalistischen Kolorits überwunden und sich frei den Harmonieen der Individualitäten überlässt, abgewöhnen müssen, Lenbach den Vorwurf unwahren Kolorits zu machen. Vor allem das Bildnis seiner Tochter ist koloristisch stark. Auf dem dunklen Grün des Hintergrundes die wie ein heller jäher Geigenton wirkende weiße Seide mit blutroten Flecken, das hat seinesgleichen nur bei Reynolds und Gainsborough. *RUDOLF KLEIN.*

Wien. — Im Künstlerhaus hat *Julius von Payer* sein neuestes Kolossalbild aus dem Cyklus der Nordpoldramen, welche der glücklicheren Nansen-Expedition vorausgingen und so viele Heldenopfer gekostet haben, zur Ausstellung gebracht. Es ist „Der Untergang der Franklin-Expedition". Schon vor etwa zehn Jahren hat der Künstler denselben Gegenstand in etwas kleinerem Umfang gemalt und nannte das Bild damals „Die Bai des Todes". Schon das erste Mal machte das Bild in einer Hamburger Kunsthandlung einen tiefen, nachhaltigen Eindruck auf mich; diesmal sind die Bedingungen der Beleuchtung noch günstiger, und so wurde auch der Eindruck verstärkt. Es sind einige Veränderungen in der Komposition eingetreten; das im Schnee steckende Boot verkürzte sich auf dem ersten Bild etwas nach rechts, und von der linken Seite kamen die Eisbären; diesmal kommt ein riesiger Bär von rechts, und zwei andere stehen in ziemlicher Entfernung auf dem Schnee. Auch sind mehr Figuren auf dem jetzigen Bild vorhanden. Das Ganze ist von machtvollster Wirkung, und nur die eigene Anschauung, die der Künstler auf seiner Nordpolfahrt mit Weyprecht gewann, vermochte ihm die realistische Grundlage für sein Werk zu bieten, das wohl — auch eingerechnet das vielgerühmte „Nie Zurück" — seine stärkste Leistung genannt werden muss. Es ist selbstverständlich, dass ein nörgelnder Spürsinn auch hier Kleinigkeiten auszusetzen oder zu bezweifeln haben mag; soll ich ein Bedenken aussprechen, so wäre es die „unwahrscheinliche Reinlichkeit" einiger Figuren, ihre glattrasirten Gesichter (z. B. bei Captain Crozier, dem einzigen, welcher angeblich entkam und zehn Jahre bei den Eskimo gelebt haben soll); was Dr. Nansen uns von der „Schwierigkeit des Waschens" in solchen verzweifelten Lagen erzählt, lässt wenigstens darauf schließen, dass die äußere Erscheinung der unglücklichen Opfer des Hungers und der Kälte (bekanntlich gingen die Lebensmittel der Expedition, weil sie zum Teil gefälscht waren, früh zu Ende) noch verwahrloster war, als sie hier dargestellt ist. Aber ich will mit dem Künstler nicht rechten darüber; er muss wohl kompetent sein, oder wenigstens seine Gründe gehabt haben. Dass Payer sich selbstverständlich ganz außerhalb aller Tagesfragen in der Malerei hält, braucht wohl nicht erst betont zu werden. Ihm liegt nichts daran, plein-airistische Experimente, impressionistische Farbenspielereien oder dekadente Seelenmalerei zu treiben. Die gewaltigen Kämpfe des Menschen mit der unerbittlichen Natur der ewigen Eisfelder, die uns einmal die Ohnmacht des Menschen, dann wieder die allesbesiegende menschliche Energie und geniale Erfindungskraft zum Bewusstsein bringen — das im Kunstwerk festzuhalten, ist der Lebenszweck des Künstlers geworden. Und wenn künftige Generationen auf die Geschichte der arktischen Untersuchungen zurückblicken, so werden Payer's Werke als Dokumente einen bleibenden Platz darin beanspruchen und behaupten können. Bei diesem Bilde erinnert man sich der Inschrift auf dem Franklin-Monument in der Londoner Westminsterabtei:

„Mit Schnee und Eis schlug
sie der Herr an ihrem Ziele."

W. SCHÖLERMANN.

* *Berlin,* 8. Juni. — Der Kaiser hat aus Anlass der Berliner Kunstausstellung den nachstehend bezeichneten Künstlern, in Gemäßheit der Vorschläge der Preis-Jury, die große bezw. die kleine goldene Medaille verliehen: Die große goldene Medaille für Kunst: 1) dem Maler Max Liebermann in Berlin, 2) dem Maler Professor Richard Friese in Berlin, 3) dem

Bildhauer Professor Peter Breuer in Berlin; die kleine goldene Medaille für Kunst: dem Maler Professor Albert Hertel in Berlin, 2) dem Maler Hugo Mühlig in Düsseldorf, 3) dem Architekten Baurat Otto March in Charlottenburg, 4) dem Bildhauer Fritz Heinemann in Charlottenburg, 5) dem Maler Georg Ludwig Meyn in Berlin, 6) dem Maler René Reinicke in München.

Wien (Juni). — Bei der Hofkunsthandlung *Neumann* ist eine interessante Skizze von *Gabriel Max* (weibliches Bildnis) ausgestellt, in einer breiten Manier gemalt, wie man sie selten von diesem Meister zu sehen bekommt. Die Kohlenzeichnungen von *Liebermann* und eine Studie von *Uhde* sind noch durch eine flotte Waldstudie mit Kinderstaffage von *Ernst Zimmermann* ergänzt, eine Arbeit, die in ihrer breiten Fleckenbehandlung sehr koloristisch wirkt. Ein Mädchenkopf von *Antal Bertzik* und ein sehr feines kleines Genre von *C. Seiler* sind neu hinzugekommen. Das letztere stellt einen Soldaten dar, der sich gemütlich eine Pfeife anzündet, und gehört zu den feinsten Stücken dieser Art von der Hand des Künstlers. In der Galerie *Miethke* ist (nach Schluss der erfolgreichen Rumpler- und Angeli-Ausstellung) ein größeres Temperabild von *A. W. von Kaulbach*, einen tanzenden Mädchenreigen darstellend, ausgestellt, das den feinsinnigen Meister in seinem eigenartig vornehmen Stil und seiner graziösen Anmut vortrefflich repräsentirt. An alten Kunstwerken ersten Ranges (speciell der Niederländer) ist immer reiche Abwechslung in diesen vornehmen Räumen, die in Wien in dieser Beziehung keine Konkurrenz zu fürchten haben. *—nn.*

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Berlin. — Kunstgeschichtliche Gesellschaft. In der letzten Sitzung sprach Herr Dr. *Gronau* über die neuere Raphael-Forschung, aus der er besonders Vöge's „Raphael und Donatello" und Dollmayr's „Werkstätte Raphaels" einer kritischen Betrachtung unterwarf. Gegenüber der Behauptung Vöge's, dass die von ihm in den Mappen der Uffizien gefundene Federzeichnung, die eine Zuschauergruppe aus dem Wunder mit dem Herzen des Geizigen in Donatello's Antonini-Altar reproduzirt, von Raphael herrühre und für dessen Aufenthalt in Padua den Beweis liefere, wies der Vortragende hin auf die weit spätere Entdeckungszeit der Skizze, die in allem auf die Hand eines Bildhauers deute, wie denn auch ein Blatt von der gleichen Hand nach einem anderen Relief des Paduaner Altars im Denon'schen Galeriewerk als Bandinelli publizirt ist. Übrigens ist die Annahme einer Reise nach Padua durchaus entbehrlich, da zwei seit alter Zeit im Schloss von Urbino bewahrte Stucknachgüsse der beiden Reliefs, aus denen Entlehnungen bei Raphael vorkommen, Raphael die Kenntnis Donatello's hätten vermitteln können. — Bei Besprechung von Dollmayr's Resultaten, die sich ihrer fast ausschließlich stilkritischen Natur gemäß häufig in bewusstem Gegensatz zu Vasari's Angaben bewegen, suchte der Vortragende die Autorität des Aretiners, der hier aus mündlicher Überlieferung und eigenen Erkundigungen schöpfte, wieder zur Geltung zu bringen. — Eine vom Kupferstichkabinett erworbene frühe Zeichnung Dürer's gab Herrn Geheimrat Lippmann Veranlassung, die chronologische Anordnung der Studien aus Dürer's erster, etwa bis zur Herausgabe der Apokalypse 1497 reichenden Epoche zu versuchen. Das neue Blatt stellt einen anscheinend blinden Greis in spitzer orientalischer Mütze dar, wie er, von einem Landsknecht geführt, einen Abhang hinabreitet, vielleicht Belisar. Sein Stil weist durchaus auf diese frühe Periode des Meisters, zeigt aber schon die Vollendung der nahenden Reife. Dafür spricht vor allem die eingehende Kenntnis und Darstellung des Pferdes in Bau und Bewegung, die den anderen Zeichnungen des Gegenstandes wie der Kavalkade der Bremer Kunsthalle, dem Reiter mit den Landsknechten bei A. v. Beckerath in Berlin und dem türkischen Reiter im Louvre weit überlegen ist und in dieser Kette fortschreitender Entwicklung als das Schlussglied betrachtet werden kann. In der künstlerischen Handschrift steht die Berliner Studie am nächsten dem Aktstudium einer Frau von 1493 bei Bonnat und der h. Familie in Erlangen. Auch in der Frage nach der Echtheit der Baseler Terenzzeichnungen wird es herangezogen werden müssen. Den Aufbau der Madonnenbilder Raphael's behandelte darauf Herr Dr. H. A. Schmid. Für die Harmonie der Stimmung, aus der heraus das Gleichgewicht seiner Kompositionen sich ergiebt, findet Raphael den gültigsten Ausdruck in dem pyramidalen Aufbau. So lässt sich, besonders während seines Florentiner Aufenthalts, der Umriss der Madonnenbilder meist durch ein gleichschenkliges Dreieck begrenzen. Die Madonnen der umbrischen Zeit folgen zwar dem Streben nach symmetrischer Anordnung, das Perugino verfolgte, aber durch die in der Schule konventionelle seitliche Neigung des Kopfes wird die Herrschaft der Mittellinie und des dreieckigen Konturs durchbrochen. Dafür waltet aber dies Schema schon in den frühesten Studien wie der kleinen Madonna im Fenster (Oxford) und der Madonna mit dem Granatapfel (Wien), und vollends die Skizzen zur Madonna del Cardellino zeigen fortschreitend eine immer strenger werdende Konzentration um die Mittellinie und Einordnung in die Schenkel des Dreiecks, vom ersten flüchtig hingeworfenen Gedanken bis zur gereiften Komposition; ähnlich auch die Madonna im Grünen und die Belle Jardinière. Unter den römischen Werken fügen sich nur die Madonna Aldobrandini, Madonna Mackintosh und Madonna mit den Kandelabern dieser Anordnung, während die späteren heiligen Familien in ihrer weniger linearen als malerischen Komposition, wie die „Perle" in Madrid, nur ein freies Gleichgewicht in der Bewegung wahren. Die Hoheit des Gnadenbildes aber beruht auch jetzt noch auf der regelmäßigen Verteilung der Massen im Raum und ihrer Gruppirung um die Mittellinie, am klarsten in der Madonna mit dem Fisch, während in der Sixtinischen Madonna dies Gleichgewicht zwar scheinbar gewahrt, aber doch absichtlich aufgeopfert ist, um die im Gnadenbild neue Bewegung des Hervorschwebens auszudrücken. Vor Raphael scheint nur Lionardo einmal in seiner Mona Lisa, von deren tiefem Eindruck ja die kleine Skizze im Louvre Zeugnis ablegt, ähnliches erstrebt zu haben, hin und wieder Fra Bartolommeo und auch Lorenzo di Credi. Wie sich diese Versuche aber alle um Raphael's Florentinischen Aufenthalt gruppiren, so wird man sie als Ausdruck eines der herrschenden Kunstgedanken im ersten Jahrzehnt der Hochrenaissance betrachten können.

Breslau. — Im *Verein für Geschichte der bildenden Künste* hielt Privatdocent Dr. *Semrau* in der letzten Sitzung dieses Winterhalbjahres einen Vortrag über „Breslauer Künstler vor fünfzig Jahren". Das Material zu seinen Ausführungen, bestehend zum größten Teil aus Skizzen, Zeichnungen und Aquarellen, die auch ausgestellt waren, stammte aus dem reichen Nachlasse des am 7. November 1896 zu Breslau gestorbenen Architekturmalers *Adalbert Wölffl*, von dem wir einen kurzen Lebensabriss bereits veröffentlicht haben. Er hat zehn Semester auf der Breslauer Universität Philosophie, Geschichte und Litteratur gehört, bis er sich 1850 endgültig der Malerei widmete. Wissenschaftlich aber hat er sich dann noch weiter sein ganzes Leben lang beschäftigt.

und diese seine Neigung thut sich außer in seinen eigenen künstlerischen Leistungen auch in dem regen Sammeleifer kund, mit dem er Studienblätter ihm befreundeter oder wenigstens zeitgenössischer Künstler zusammentrug. Unter diesen ist von den in Schlesien geborenen oder thätig gewesenen an erster Stelle *Karl Hermann* zu nennen. Er ist 1791 zu Oppeln geboren, siedelte 1826 nach Breslau über, wo er bis zu seinem Tode im Jahre 1845 eine reiche Thätigkeit als Porträtmaler entfaltete. Von 1817—20 ist er in Rom gewesen und dort in nahe Beziehungen zu den Nazarenern, zu Overbeck, Cornelius, Veit, Schadow u. a. getreten. Die „Klosterbrüder" standen sich gegenseitig zu ihren Gewand- und Aktstudien Modell, und so befinden sich auch unter den Herrmann'schen Zeichnungen aus dieser Zeit einige derartige Studien, die schon als Bildnisse berühmt gewordener Künstler nicht uninteressant sind. Während seines römischen Aufenthaltes malte Herrmann auch ein Porträt des Papstes Pius VII. nach dem Leben, das durch einen Stich von Amsler allgemeine Verbreitung gefunden hat. Weiterhin enthält der Wölffl'sche Nachlass eine sehr große Menge von Porträtzeichnungen, landschaftlichen Skizzen und Kompositionsentwürfen des Genre- und Bildnismalers *Ernst Resch* (geb. 1808 zu Dresden, gest. 1865 zu Breslau, wo er seit 1839 thätig war). Er erfreute sich einer großen Beliebtheit als Porträtist; vornehmlich einige Gelehrtenbildnisse im Schlesischen Museum der bildenden Künste geben Zeugnis von seinem Können in dieser Beziehung. Von *Ferdinand Bithorn*, von dem zahlreiche Skizzenbücher, Zeichnungen und Gemälde vorhanden sind, waren nähere Lebensdaten nicht zu ermitteln, er muss indes 1833 in Breslau, 1836—38 in Düsseldorf und bis 1842 wieder in Schlesien gelebt und gearbeitet haben. Als Schüler der Düsseldorfer Akademie, welche die dort gewonnenen Kunstanschauungen nach Schlesien übertrugen, sind dann noch zu nennen *Raphael Schall*, *Amand Pelz*, *Albert Korneck*, *Philipp Hoyoll*. Von dem Maler *A. Zausig*, der etwa 1846 in Breslau gestorben ist, sind zwei miniaturartig in Öl ausgeführte Porträts und einige landschaftliche Studien hervorzuheben, aus denen eine originelle Begabung spricht. Einige Jugendarbeiten des durch seine schlesischen Wald- und Gebirgslandschaften bekannt gewordenen *Adolf Dressler* und des jetzt noch schaffenden *Otto Kreyher* bildeten den Beschluss der vorgeführten Reihe. — Von Handzeichnungen, die einen „großen Namen" tragen, sei ein ausgezeichneter aquarellirter männlicher Studienkopf von *Eduard von Steinle* besonders erwähnt, auch zwei Blätter mit Karikaturen und landschaftlichen Skizzen von dem Kunsthistoriker *von Rumohr*. *C. B.*

VERMISCHTES.

Kunstschätze in italienischen Bibliotheken. In den italienischen Bibliotheken sind, alter Sitte gemäß, vielfach Gegenstände aus den Gebieten der Kunst untergebracht; die dortige Regierung aber, die auf dem Gebiete des Bibliothekwesens seit einer größeren Reihe von Jahren eine ungemeine Rührigkeit entwickelt und die Schätze der italienischen Bibliotheken möglichst der Vergessenheit zu entziehen sich bemüht, veröffentlicht jetzt in dem Bollettino delle pubblicazioni italiane, herausgegeben von der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz, aber auch als Separatabdruck aus der Statistica delle biblioteche II., ein Verzeichnis der Summen der in den verschiedensten Büchersammlungen verstreuten Stiche, gestochenen Porträts, Gemälde, Statuen und Büsten und Medaillen. Dass die Aufnahme im Jahre 1892 bereits von der Direktion der italienischen Statistik bewirkt worden, dürfte kaum den Wert und die Richtigkeit der Angaben beeinträchtigen. Es besaßen damals die Zelantua'sche Bibliothek in *Acireale* in Cantanien 112 Gemälde, die Kommunalbibliothek in *Belluno* 419 Stiche, die Lollinianische und Gregorianische ebenda 652 Medaillen, die Bürgerbibliothek in *Bergamo* 600 Stiche, die de Leo'sche Bibliothek in *Brindisi* 5574 Stiche, die Kommunalbibliothek in *Cesena* 150 Gemälde, 4000 Medaillen, die Morcellianische Bibliothek in *Chiari* 1490 Stiche, die Rambaldi'sche in *Coldirodi* deren 81, die Regierungsbibliothek in *Cremona* deren 106, die Gregorianische in *Crescentino* 85, die Kommunalbibliothek in *Ferrara* 2000, die Biblioteca Nazionale Centrale in *Florenz* 6608, dazu 20000 gestochene Porträts und 2 Statuen, die Marucellianische Bibliothek ebenda 17000 Stiche, die des Kgl. Musikalischen Institutes 12 Gemälde, die Universitätsbibliothek in *Genua* 6000 Medaillen, die Brignola-Sale-de Ferrari'sche ebenda 680 Stiche, die Berio'sche Bürgerbibliothek ebenda 1665 Stiche, die Kommunalbibliothek in *Lodi* 90 gestochene Porträts und 2 Statuen, die Öffentliche Bibliothek in *Lucca* 4900 Stiche, 120 gestochene Porträts, 8 Gemälde, 4 Statuen bezw. Büsten, die Ambrosianische Bibliothek in *Mailand* 41000 Stiche, 3785 Medaillen, die Bibliothek des Seminars in *Molfetta* 5000 Medaillen, die der Afrikanischen Gesellschaft in *Neapel* 400 gestochene Porträts, die des Seminars in *Padua* 800 Stiche, die Palatinische in *Parma* 40000 Stiche, die der Universität in *Pavia* 3930, die Oliverianische in *Pesaro* 6500 Medaillen, die Passerini'sche und Landi'sche in *Piacenza* 5300 Medaillen, die Kommunalbibliothek in *Pitigliano* (Grosseto) 100 Gemälde, die Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele in *Rom* 135 gestochene Porträts, die Universitätsbibliothek ebenda 110 Stiche, die Bibliothek der Kgl. Accademia dei Lincei ebenda 137733 Stiche, die Bibliothek der Accademia dei Concordi in *Rovigo* 5000 Medaillen, die Kommunalbibliothek in *Siena* 12000 Stiche, 6487 gestochene Porträts, 9400 Medaillen, die Nationalbibliothek in *Turin* 10321 Stiche, die Kommunalbibliothek in *Udine* 79 Gemälde, 15 Statuen und Büsten, 1400 Antiken, 6000 Medaillen, die Bibliothek des Kgl. Institutes der schönen Künste 350 Stiche. *P. E. R.*

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. 1897. Nr. 2.

Ein süddeutsches bürgerliches Wohnhaus vom Beginne des 18. Jahrhunderts. Von H. Bösch. — Wissenschaftliche Instrumente im germanischen Museum. II Das Quadratum geometricum. III. Distanzmesser. Von G. v. Bezold. — Nürnberger Ratsverlässe Joachim Deschler betreffend. Von Th. Hampe.

Christliches Kunstblatt. 1897. Nr. 4.

Der Physiologus in der kirchlichen Kunst des Mittelalters. Von V. Schultze. — Die evangelische St. Lukaskirche in München. Von Th Zellfelder. — Eine enträtselte Glockeninschrift. Ein Beitrag zur Glockenurkunde. Von J. W. Schubart.

Die graphischen Künste. 1897. Heft 3.

Hugo Vogel. Von M. Schmid. — Zur Erinnerung an Hugo Bürkner. — Max Klinger.

Die Kunst für Alle. 1896/7. Heft 18.

Die große Berliner Kunstausstellung. Von P. Schultze-Naumburg. — Die Venezianische Kunstausstellung. Von G. Voss. — Fritz Reuter als Zeichner. — Neues und Altes von Sascha Schneider.

Gazette des Beaux-Arts. Juni 1897. Nr. 480.

Le duc d'Aumale. Von G. Schaefer. — L'exposition des portraits de femmes et d'enfants à l'école des Beaux-Arts. Von M. Tourneux. — Le Salon de 1897: Société des Artistes Français. II. Von A. Maignan. — La sculpture aux Salons de 1897. Von de Saint Marceaux. — Coup d'oeil sur la gravure aux Salons de 1797. Von R. de Los Rios. — Le Salon de 1897: Société Nationale des Beaux-Arts. I. Von A. Besnard. — Correspondance de Vienne. Von W. Ritter.

Kupferstich-Sammlung

des Museums **Ch. Hammer**, Stockholm.

Reichhaltige Sammlung von **Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Linienstichen, modernen Prachtblättern, Farbendruckblättern, Handzeichnungen älterer und neuerer Meister**, eine abgeschlossene **Porträt-Sammlung** etc. etc. [1240]

Versteigerung in Köln den 30. Juni bis 15. Juli 1897.

Kataloge (7303 Nummern) sind zu haben.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln.

Gemälde alter und moderner Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter und moderner Meister, vermittelt auf das schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge zur Anfertigung von Katalogen und ebensolche für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Groß-Görschenstr. 1. [1219] **Josef Th. Schall.**

150 Licht- u. Öldruckbilder etc. alle verschied., statt 60 M. frko. **nur 9 M.** Katal. u. 1 Probe 20 Pf. **Gemälde u. Stiche** billig. Kunst-V. **P. Bayer, Dresden,** 84 Schumannstr. 11.

Verlag von **Seemann & Co.** in **Leipzig**.

Soeben erschien und ist durch alle Buchhandlungen, sowie durch die Verlagshandlung zu beziehen:

Register

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Neue Folge. Band I—VI.

Preis M. 6.—.

Früher erschienen **Register**

Band	I— IV	=	M. 1.50,
„	V— VIII	=	„ 2.—,
„	IX— XII	=	„ 2.40,
„	XIII— XVI	=	„ 2.40,
„	XVII— XIX	=	„ 2.40,
„	XX—XXIV	=	„ 4.—.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Den schönsten, wohlfeilen Wandschmuck bilden

Seemann's Wandbilder

Hundert Meisterwerke der bildenden Kunst

Hundert prachtvolle Lichtdrucke im Format 78×60 cm, Bildgrösse 60×50 cm.
Preis der Lieferung (10 Blatt) 15 Mark, einzelne Blätter 3 Mark, zehn ausgewählte 25 Mark.
Aufgezogene Blätter je 1 Mark mehr.
Probeblätter (Sixtin. Madonna, Strassburger Münster, Augustusstatue) je 50 Pf.; Porto extra.
Wechselrahmen mit Spiegelglas 7 M. 50 Pf.

Erschienen sind 7 Lieferungen (70 Blatt). Der Inhalt ist folgender:

Erste Lieferung: Neptunstempel (Paestum). — Das römische Forum. — Die sixtinische Madonna von Raffael. — Das heilige Abendmahl von Lionardo. — Laokoongruppe. — Korinthisches Kapitäl. — Pavillon des Dresdner Zwingers. — Zeusbüste von Otricoli. — Menzel, Friedrich der Grosse in Sanssouci. — Schlosshof zu Heidelberg.

Zweite Lieferung: Medusa Rondanini. — Homerkopf (Neapel). — Augustusstatue von Primaporta. — Goldene Pforte in Freiberg. — Strassburger Münster. — Dom zu Florenz. — Madonnenrelief von Andrea della Robbia. — Heilige Nacht von Correggio. — Rethel. Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach. — Bismarck von Lenbach.

Dritte Lieferung: Hera Ludovisi. — Hermes des Praxiteles (neueste Ergänzung). — Apollon vom Belvedere. — Fürstenpaar vom Dom in Naumburg. — Pietà, von Michelangelo. — Abteikirche in Laach. — Der Marktplatz von Nürnberg mit dem Schönen Brunnen. — Das Allerheiligenbild, von Dürer. — Jane Seymour, von Holbein. — Rembrandt's Selbstporträt (Palazzo Pitti).

Vierte Lieferung: Das Erechtheion. — Die Arena in Verona. — Bischof Ambrosius und Kaiser Theodosius, von Rubens. — Das Innere des Kölner Doms. — Minervastatue. — Thalia. — Gruppe vom Fries des Parthenons. — Aurora, von Reni. — Pantheon. — Lavinia, von Tizian.

Fünfte Lieferung: St. Paul vor den Mauern Roms (Inneres). — Hof des Dogenpalastes in Venedig. — Die Peterskirche in Rom (Äusseres). — Ruhender Hermes (Bronze, Neapel). — Sophoklesstatue (Rom, Lateran). — Moses, von Michelangelo. — Schiller und Goethe, Doppelstandbild von E. Rietschel. — Iphigenie (Stuttgart) von A. Feuerbach. — Odysseus und die Rinder des Helios von Fr. Preller. — Dürer, Maximilian I.

Sechste Lieferung: Menelaos und Patroklos. — Nike des Paionios. — Reliefs von der Bronzethür Ghibertis am Baptisterium zu Florenz. — Caritas von P. Dubois. — Ecke des Parthenons, nach Modell von Prof. G. Niemann. — St. Michaelskirche in Hildesheim (Inneres). — Palazzo Riccardi in Florenz. — Die Peterskirche in Rom (Inneres). — Der hl. Antonius mit dem Christuskinde von Murillo. — Festmahl der Jorisdoelen, von Frs. Hals.

Siebente Lieferung: Triumphbogen des Constantin in Rom. — Der Löwenhof der Alhambra. — Der Dom zu Limburg a. d. L. — Die Karl-Borromäuskirche in Wien. — Marc Aurel, Reiterstandbild auf dem Kapitol, Rom. — Verrocchio, Reiterstatue des B. Colleoni in Venedig. — P. Vischer, Das Sebaldusgrab. — Andr. Schlüter, Reiterstandbild des grossen Kurfürsten. — Botticelli, Madonna mit Engeln (Florenz). — Veronese, Christi Gastmahl im Hause des Levi. (Bruchstück).

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

† CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG
WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 29. 24. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

In Folge des Ablebens des Herrn Professor v. Lützow in Wien ersucht die unterzeichnete Verlagsbuchhandlung die Herren Mitarbeiter, ihre Beiträge für die Zeitschrift für bildende Kunst und die Kunstchronik bis auf weiteres ihr nach Leipzig, Gartenstrasse 17 zuzusenden.

SEEMANN & Co.

BODE'S „REMBRANDT“.[1])

Endlich liegt der erste Band eines Werkes vor uns, das Eingeweihte längst mit Ungeduld erwarteten, das der unermüdliche Forscher, dessen Name es trägt, so sehnlichst erhoffte, und welches mit unendlicher Arbeit, Aufwand geistiger und materieller Opfer zu stande kam. Was konnte Bode lieber sein, als das Erreichen seines Planes: alle noch existirenden Bilder seines Lieblingsmeisters in guten Photogravüren abgebildet und in chronologischer Folge herausgegeben zu sehen. Mit Recht nennt er es das würdigste Monument, welches man einem Künstler von der Bedeutung Rembrandt's errichten könne. Es braucht kaum gesagt zu werden, wie viele Mühe es gekostet hat, alle in der ganzen Welt zerstreuten Werke Rembrandt's aufzufinden und gut zu photographiren. Monatelang ist Bode mit Photographen in England herumgezogen, von einem Schloss zum andern, um gute Reproduktionen zu ermöglichen. Und nach Amerika musste er reisen, um den ca. 35 Rembrandt's, welche schon den Weg über den Atlantischen Ocean gemacht, nachzugehen, ihre Echtheit zu prüfen und für gute Photographieen Sorge zu tragen.

1) Der Titel des gleichzeitig deutsch, französisch und englisch erscheinenden Werkes lautet: *Rembrandt.* Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildungen, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, von *Wilhelm Bode*, Direktor der Königlichen Gemäldegalerie in Berlin, unter Mitwirkung von *C. Hofstede de Groot*, Direktor des Kupferstichkabinetts zu Amsterdam. Ch. Sedelmeyer, Paris. Bd. I.

Natürlich war eine Hauptfrage: wer wagt es, ein solches kostspieliges Riesenwerk zu verlegen? Und da hatte Bode endlich das Glück, in dem weltbekannten Kunsthändler Ch. Sedelmeyer in Paris, der mehr Rembrandt's in seinen Räumen gesehen hat als irgend ein anderer Kunsthändler, einen opferfreudigen Enthusiasten zu finden, der, selbst Rembrandt als dem größten Meister der nordländischen Malerei eine unbegrenzte Verehrung zollend, sich bereit erklärte, ein Werk zu verlegen, welches selbstverständlich ein großes Kapital erheischt, das erst nach und nach in die Tasche des Herausgebers zurückwandert.

Welche Freude für die zahlreichen Bewunderer der großen Müllersohnes, jetzt alles vor sich zu sehen, was wir seinem Pinsel verdanken, von jenen ersten Versuchen an, wo er schon mit dem Helldunkel Wunder verrichtete in den kleinen Bildnissen von sich selbst, seiner Verwandten, besonders seiner Eltern und seiner Schwester, dann seiner Braut und Frau, der hübschen Saskia, bis zu seinen letzten, großartigsten Schöpfungen, den Staalmeesters, dem Braunschweiger Familienbilde, der Judenbraut (besser Boas und Ruth).

Natürlich sind viele von Rembrandt's Werken schon durch Abbildungen aller Art weltbekannt; aber wie viel Neues, uns noch Unbekanntes bringen diese 500 Photogravüren. Da haben wir gleich im ersten Band die noch nicht oder nur mangelhaft publizirten Bilder seiner Mutter in Edinburgh, im Haag, in Wilton House, Windsor Castle, seines Vaters in Innsbruck, Haag, Paris, Nantes, Brighton, New York, seiner Schwester bei Cook in Richmond, Thieme in Leipzig, Petworth, Baronin Hirsch-

Paris, Polotsoff-Petersburg, Charbonneaux-Reims, Marq. Carcano-Paris u. s. w. Und biblische Gegenstände aller Art in zahlreichen Privatsammlungen in Florenz, Paris, New York, Downton Castle, Brüssel u. s. w. Lauter neues Studienmaterial für die Entwicklung Rembrandt's, dessen ganze Arbeit mit dem Pinsel nach und nach an unsern Augen vorüberziehen wird.

Diesem ersten Band werden noch sechs andere folgen, dazu ein achter Band, mit eingehenden Registern, den sämtlichen auf Rembrandt sich beziehenden Urkunden, und die Äußerungen seiner Zeitgenossen über ihn, Verzeichnissen aller Handzeichnungen und Radirungen, Abbildungen verschollener Bilder, und eine Darstellung Bode's über das Leben und die künstlerische Eigenart des Meisters. Band I enthält 71 Photogravüren, die meisten vortrefflich gelungen; einige hätten wir lieber etwas heller gehalten gesehen, aber natürlich erheischte diese Publikation so wenig wie möglich retouchirte Platten. Diese 71 Bilder entstanden in der ersten Zeit seines Wirkens, von 1627—1633; der nächste Band wird noch etwa 30 Bilder, namentlich Porträts bringen, welche zu dieser Periode gehören, also mehr als 100 Bilder in den ersten 7 Jahren! Bode giebt uns schon gleich einen klar und warm geschriebenen Text zu diesem ersten Bande, der das Wirken Rembrandt's in seiner Jugendperiode eingehend schildert. Außerdem die Beschreibung, sowie eine möglichst ausführliche Geschichte eines jeden Bildes. Nur wer sich selbst mit derartigen Arbeiten befasst hat, weiß, wie zeitraubend solche Studien sind. Bei dieser Arbeit wurde Bode kräftig unterstützt von dem früheren zweiten Direktor der Königlichen Gemäldegalerie im Haag, dem jetzigen Direktor des Kupferstichkabinetts in Amsterdam, Dr. C. Hofstede de Groot, der auch die Urkunden im letzten Bande neu herausgeben und kommentiren wird.

Für den Rembrandtfreund kann es keinen größeren Genuss geben, als das Durchblättern dieses lehrreichen Buches, als die Lektüre des den Gegenstand so vollständig beherrschenden, dabei sehr unterhaltend geschriebenen Textes. Der nächste Band wird uns noch die Fortsetzung der frühen Werke, namentlich Porträts aus den Jahren 1632—1634 bringen, sowie die biblischen Gegenstände aus dieser Zeit. Zum ersten Male werden wir deutlich sehen können, wie Rembrandt sich als Porträtmaler zunächst an seine großen Vorgänger, van der Voort, Eliasz, Th. de Keyser und Ravesteyn anschloss, um erst später zu dem einzigen Porträtkünstler heranzuwachsen, der eine Gruppe wie die Braunschweiger Familie, ein Selbstbildnis wie das bei Lord Ilchester, eine Regentenkomposition wie die Staalmeesters zu schaffen wusste.

Zweifellos wird in Kürze dieses Werk in den Händen aller wahren Kunstfreunde sein; der Preis ist zwar für den Forscher etwas hoch, aber wer brächte nicht gerne für solch einen Schatz ein kleines Opfer? Und, verglichen mit anderen Prachtwerken, ist der Preis für mehr als 500 Heliogravüren und 8 Foliobände sogar ein sehr billiger. Dazu kommt, dass erst in etwa vier Jahren das Werk komplett vorliegen wird, so dass die Summe — 1000 Mark — sich über diese Zeit verteilen lässt.

Dem Verfasser sowie dem Herausgeber möchte ich zum Schluss ein von Herzen kommendes „Glück auf" zurufen zur Vollendung dieses wahrhaft großartigen Monumentes, dem großen Holländer Rembrandt Harmenszoon van Rijn errichtet. *BREDIUS.*

HANS THOMA'S KUNSTBLÄTTER.

VON Dr. *EDMUND BRAUN* (NÜRNBERG).

Im ersten Jahrgange der Kunst-Chronik vom Jahre 1866 berichtet der Karlsruher Korrespondent von einigen Bildern des Johannes Thoma, unter denen die Landschaften in der Stimmung viel Poetisches haben, besonders die regnerischen Gewitterlüfte zeichnen sich durch Wahrheit des Tons aus; ein Genrebild: „Ein Mädchen, Geflügel fütternd", verdient „sowohl durch seine stilvolle charakteristische Zeichnung, als auch tüchtige Farbe und Durchführung Aufmerksamkeit". Der Berichterstatter war sicher ein über das Maß seiner Zeit hinausgehend kunstsinniger Mann, wenn er auch der einseitigen Auffassung von Landschaftsmalerei, wie sie in jenen Tagen herrschte, insofern Konzession macht, als ihm die Motive der Landschaften „von geringerem Interesse" sind. Aber das konnte er nicht ahnen, dass dieser Maler, ohne sich wesentlich zu ändern, einen langen beschwerlichen Gang bergauf machen würde, dass er spät zwar die Spitze erklimmen würde, dass ihn aber da oben in der Sonnennähe ein Hauch der Unsterblichkeit umgeben würde, wie er nur die Größten einer Zeit umweht. Unbeirrt durch die furchtbaren Kämpfe um die Kunst, wie sie die Kunstgeschichte kaum erbitterter und tiefeinschneidender gesehen, hat Thoma nur nach seinem Herzen gemalt und gestrebt, hat er nur den Eingebungen seiner schönheitsdurstigen, starken, reichfühlenden Seele nachgegeben: deutscher Waldduft lag über seinen Werken. Nichts vermochte ihm Paris, nichts Italien von seiner deutschen herrlichen Individualität zu rauben.

Wir leben heute in der Sehnsucht nach der nationalen, der volkstümlichen Kunst. Je größer die Sehnsucht, desto weitgehender ist die Hoffnung, die sich an diese anklammert. Wir möchten am liebsten die sociale Frage mit der volkstümlichen Kunst lösen. Nationale Architektur verlangt man, nationaler Sitte und Tracht wendet man, da es wohl zu spät ist, alle mögliche Sorgfalt zu, die Volkskunst erweckt Liebe und Fürsorge; einer unserer feinsinnigsten Kunstgelehrten schrieb in seiner warmherzigen, formvollendeten Weise ein Büchlein: „Was uns die Kunstgeschichte lehrt", und als einen der

hauptsächlichsten Faktoren, wenn es sich darum handelt, einem großen Künstler das Ewigkeitsprädikat „klassisch" zu verleihen, bezeichnete er mit aller Bestimmtheit neben dem persönlichen das nationale Moment. Auch die Litteratur strebt nach nationalem Wert und Inhalt. Halbe's „Jugend", Hauptmann's „Versunkene Glocke", auch Sudermann's „Morituri" enthalten sicher nationale Qualitäten. Der starke Duft der eigenen Volksseele ist die blaue Blume unserer Künstler. In der Malerei ist es vielleicht am tiefsten ausgedrückt. Die fortschreitende Emanzipation von den Franzosen hat ihr positives Seitenstück in dem Streben nach Nationalem gefunden. Danach streben die Worpsweder, danach streben ein Poetzelberger, ein Lugo u. a. Vor allem Thoma. Seine Kunst war von jeher und ist heute noch die deutscheste, die wahrste und ehrlichste. Sie ist frischer, herber und tiefer als die kinderreine, süße und keusche Kunst Ludwig Richter's, auch als die herrliche Romantik Schwind's.

Sucht man nach Vergleichen, so denkt man sofort an Dürer, dessen Stiche und Schnitte Allgemeinbesitz seines Volkes wurden, tausendfachen Segen, tausendfaches Schönheitssehnen erregend. Sie waren wirklich volkstümlich, und darum ging auch Thoma diesen Weg zu seinem Volke. Seine „Kunstblätter nach eigenhändig überarbeiteten Originallithographieen in Faksimile-Reproduktion", welche der altbewährte Verlag Breitkopf & Härtel seit kurzer Zeit zum Preise von 2 M. für das Blatt in den Handel bringt, sind herrliche Werke und wert des Siegeszugs durch unser ganzes Volk.

Sie seien hier besprochen. Würdig eröffnet den Reigen das „Bildnis eines Bauern". Ein gutes, abgearbeitetes, faltenreiches Gesicht, so knorrig wie der Obstbaum dahinter, steht vor uns in packender Natürlichkeit und Lebenswahrheit. Im Hintergrund pflügt ein anderer Bauer, vielleicht der Sohn des alten, es winken das Dorf und der heimatliche Wald. Alles so einfach und wahr. Am Himmel ein paar Sommerwölkchen. Die Randleisten, die den Kopf umgeben, sind wiederum ein herzerfreuendes Werk. Die beiden Längsseiten füllen reiche Ähren, die obere Seite schmückt die glänzende, alles belebende Sonne, und auf der unteren bilden vier entzückende Putti mit Krokus, Rose, Traube und einem schneebedeckten Tannenzweig in den Händen die Symbole der vier Jahreszeiten.

Die Pracht und Kraft der Sommersonne lacht uns entgegen, erblicken wir die „Quellnymphe". In den kühlenden Born beugt sich ein feingezeichneter Jüngling, um mit der Hand das Wasser aufzuschöpfen. Geflügelte Genien, die Windgötter, treiben ihr loses Spiel mit dem Haar der Nymphe. Über der blühenden Fülle der Wiese hängen traumhaft dahingehende Sommerwolken.

Anselm Feuerbach wurde einst von einem Neunmalklugen gefragt, weshalb er mit so großer Vorliebe Kinder male. Mit naivem Erstaunen in den stolzen ernsten Augen antwortete der Künstler: „Ja, giebt es denn etwas Schöneres?" Daran denke ich so oft, wenn ich Thoma's Kinder sehe, die er so gerne in seinen Werken anbringt. So vor allen Dingen in der „Engelwolke". Geflügeltes musizierendes Engelsvolk treibt sich in der Wolke herum. Und ganz vorne fliegt eine Taube, die ein kleiner Putto vergebens zu erhaschen sucht, der Erde zu. Eine tiefsinnige Symbolik! Die bei aller Lieblichkeit und Innigkeit der Darstellung herbe Zeichnung macht das Blatt zu einem der individuellsten und schönsten der Sammlung. Ganz altdeutsch, wie Dürer und Cranach, ist die Stimmung des Paradieses, in dem das erste Menschenpaar steht.

Heimatssehnsucht, alter Wonne Erinnerung dringt uns zu Herzen, wenn wir die Großmutter erblicken, die den schlummernden Enkel fest im Arme hält oder den begierig lauschenden Kindern die alten Märchen erzählt von Sneewittchen und den sieben Zwergen, von Rotkäppchen, von Dornröschen, oder wenn sie warnt vor dem Tückebold Rübezahl, der in der Gestalt des „Berggreises" vor uns zu treten scheint. Die stille herbe Größe des „Hüters des Thales", der da oben steht in eiserner „fester Wehr und Waffen", zu dem das einsame Lichtlein aus der Hütte unten so freundlich heraufstrahlt, sie drängt den Vergleich mit Dürer's Blatt „Ritter, Tod und Teufel" auf, gegen das es kaum zurückbleibt. Da ist noch ein anderes Bild aus jener Zeit: ein Ritter reitet sicher, in Gedanken versunken durch das Land. „Ich hab's gewagt" könnte unter dem Bilde stehen. Oder es ist auch der liebe heilige Martin, der Helfer der Armen, der zu einem guten Kampfe auszieht. Auf einem Dornenzweig am Weg pfeift ein Vöglein sein Lied, ein Blindschleichchen, das sich auf dem Steine sonnt, sieht ruhig und klug blinzelnd zu dem Reiter auf. Eine naive, holde Naturpoesie, wie auf den Tafeln der Eyck's oder der deutschen Quattrocentisten!

Es giebt Gefühle, die so reich, so tief sind, dass die Worte für sie versagen; der erste Kuss von der Geliebten, der Schmerz des Todes, das erste geschaffene Werk; für all dies sucht man in Tönen Ausdruck. So ist wohl dem „Geiger" zu Mute, der auf der Rasenbank sitzt, das geliebte Instrument liebkosend an der Wange. Die süßen Töne eines Volksliedes ziehen durch die Luft, in ihm, um ihn ist alles Musik. Hinten schreitet langsam ein Bauer mit der Sense zur Ernte. Ähnlich ist der „Abend", der den Knaben an den leise dahinziehenden Fluss gelockt hat. Versunken in sich lauscht er dem weichen Duft seiner Flötentöne, umgeben von blühenden Dolden. Drüben über dem Wasser Bäume, Wiesen, heimisches rauschendes Erlengebüsch und über allem der Traumwolkenhimmel einer süßen Mainacht. Bei diesem sowie einigen anderen Blättern hat Thoma einen farbigen Ton mit weißen Aussparungen angewandt. Die eigenartige, kräftige und schöne Wirkung der deutschen Clair obscur-Blätter des 16. Jahrhunderts, eines Wechtlin,

Burgkmair und Baldung erreicht unser Meister ebenfalls mit den seinen.

Tief unten liegt zerklüftetes Land und Wasser, und oben durch die geballten Wolken sausen die seltsamen „Wandervögel“, die Boten des Winters. Eine große wilde Stimmung liegt in diesem Blatte, wie jauchzender Walkürenruf tönt es durch die Lüfte.

Verwandt ist das Blatt „Harpye“. Im düstern zerrissenen Gewitterhimmel hängt groß und leuchtend der Mond. Auf einem alten Weidenstrunk sitzt die Harpye, der Nachtmahr, Kopf und Brust eines hässlichen Weibes auf einem Eulenkörper, die Personifikation des Alpes.

Freundlicher, voll zarter Innigkeit ist die „Centaurin am Wasserfall“. Das entzückende junge Geschöpf steht mit der Laute am Wasserfall. Saitenklang und Gesang mischen sich mit dem Rauschen des deutschen Gießbachs.

Eines der herrlichsten und dekorativ wirksamsten Blätter ist das Tritonenpaar auf blauem Papier. Eine Herrlichkeit wie am ersten Schöpfungstage liegt über dem Wasser. Feierlich zieht der Triton die aufschäumende Bahn, das Muschelhorn blasend. Seine schöne Liebste ruht auf seinem Rücken, die Linke um des Gatten Leib gelegt, die Rechte erhoben, als ob sie die Töne liebkosen wollte. Golden versinkt der Sonnenball in den Wogen, Goldglanz liegt auf seinen Strahlen, auf dem Meer und Goldglanz umgiebt den süßen Leib des Weibes. Ein großer symphonischer Zug geht durch das Bild, wie Naturwildheit, die von der Harmonie gebändigt und geglättet wurde.

Voll Naturtreue und herzerfreuender Wahrhaftigkeit ist das Selbstporträt des Malers, der mit der Palette in der Hand uns anschaut mit den großen treuen und guten Künstleraugen. Hinter den hohen Stämmen halten links zwei Jünglinge zu Pferde, rechts schwingt sich ein Mädchenringelreihen. Im Glaspalast waren voriges Jahr in der Thomaausstellung ein paar Bilder ausgestellt, die ähnliche Motive enthielten, und der verwandtschaftliche Zug mit dem genialen Hans von Marées, der aus einer gewissen gleichen Organisation der beiden Künstler resultirt, wird bei ihnen besonders deutlich. Man denkt an Marées' Hesperiden und Jünglingsbilder. Auch die Vorliebe für die große Wandfläche, das dekorative Talent für das Fresko ist sowohl Marées wie Thoma gemeinsam.

Doch nun zu den religiösen Blättern, in denen sich die ganze köstliche Innerlichkeit, der „verschlossene heimliche Schatz“ seines Herzens offenbart, und die den volkstümlichen deutschen Gehalt in den Passionsscenen Dürer's oder Cranach's mit tragischer Größe vereinen. Ein liebliches, inniges Idyll ist die „Heilige Familie“, die auf der Flucht eingeschlafen ist. Trotz der niedrigen flachgedeckten palästinensischen Häuser ist die Landschaft echt deutsch.

Blaugrau im Ton mit weißen ausgesparten Lichtern, die Linien voll einfacher Größe, so ist das Blatt „Christus am Ölberg“. Der Schmerz, die Hingebung und seelische Vertiefung in der Christusgestalt, die da mit gefalteten Händen kniet, ist von ergreifender Schönheit.

Eine häufig wiederholte (unter andern auch im Berliner Museum befindliche) Beweinung Christi voll ergreifender Herbheit und Größe, die man Bellini zuschreibt, kommt mir in Erinnerung, betrachte ich den von zwei Engeln gehaltenen „Leichnam Christi“. Nicht als ob ich die Bellini'sche Darstellung als Vorbild bezeichnen wollte, die Ähnlichkeit liegt neben der kühnen Verkürzung des Leichnams vor allen Dingen in der großen tragischen Einfachheit des Stils. Es fehlt jeder Hintergrund. Der Himmel, in dem ein paar Sterne funkeln, das All, ist zum Schauplatz gemacht, bei Bellini sowohl wie auf dem Thoma'schen Blatte.

Alle diese kostbaren Blätter umgiebt eine große Leinwandmappe, auf der als Titel eine Zeichnung eingepresst ist, welche die kosmische Phantasie verkörpert und aus demselben Geiste heraus entstanden ist, wie Dürer's „Melancholia“. Vier quadratische Pfeiler mit aufwachsender Sonnenblume als Ornament tragen vier zu einem Quadrat vereinigte Deckbalken. Das Auge Gottes in der Höhe sendet viel leuchtende breite Strahlen nach den Eckpunkten dieses Quadrats, und so entsteht ein Giebel. In der Pfeilerhalle ruht ein vielseitiger, durchsichtiger geometrischer Körper, den ein reizender in demselben stehender Engel mit einer Balancirstange in der Hand dadurch zum Hin- und Herrollen bringt, dass er auf die verschiedenen Flächen tritt. Um den Körper auf dem Boden schlingt sich eine Schlange, die sich in den Schwanz beißt; an letzterem hängt der Schlüssel zu einer verschlossenen Schublade im Sockel der Halle. Reifen köstlichen Herbstsegen symbolisirt das aus Äpfeln gebildete Ornament auf der Vorderseite dieser Schublade. Das Ornament um das Schlüsselloch bildet das bekannte Monogramm des Künstlers. Die großartige dekorative Begabung Thoma's spricht beredt aus diesem Titelblatt.

Max Klinger hat in seinem kostbaren Werkchen „Malerei und Zeichnung“ die Grenzen und Aufgaben, den Inhalt der „Griffelkunst“ mit genialer tiefer Einsicht aufgezeichnet. Thoma's Blätter sind klassische Beispiele der Griffelkunst Die Fülle der wahren, echten Empfindungen, die in erster Linie national und volkstümlich sind, die einen starken ethnologischen Duft in sich tragen, die Masse der Eindrücke, der Erinnerungen und Vorstellungen dokumentiren mit unleugbarer Sicherheit den künstlerischen Wert der Blätter. Deutsche Minne, deutsche Liebe und Frauentreue, Lehenstreue werden in uns wach. Dazwischen ertönt Schwerterklang, Walkürenruf und die ernste Majestät des „Eine feste Burg ist unser Gott“. Der lichte Balder lacht in dem Frühlingsmorgen uns entgegen, der kühne Hutten zieht gegen die Dunkelmänner, und dann glauben wir wieder Gottfried Keller's Worten zu lauschen. Wir wandern zurück

in die Heimat, das kleine alte Städtchen an den Bergen. Wir werden wieder jung, wieder zu Knaben. Mit glänzenden verträumten Augen, die Sonne im Herzen, kehren wir am Abend aus dem Walde, in dem wir gespielt, zurück. Im Gärtchen an der alten epheuumrankten Stadtmauer erwartet uns das Mütterchen, um uns die alten lieben Märchen zu erzählen. Oder dann ist es wieder, als ob wir am Samstag Abend nach langen Jahren des schweren Kampfes zurückkehrten in das stille Heimatdörfchen. Die Arbeit ruht, Glockenklang schwebt durch die Lüfte, Sabbathvorahnung liegt über der Natur. Der weihevolle Zauber eines deutschen Sonntags auf dem Lande zieht in unsere Herzen.

Das alles empfinden wir bei dem Betrachten dieser Blätter. Das alles klingt mächtig und lange in uns nach. Wir segnen den Künstler, der solches vermag. Denn eine Kunst, die diesen Zauber ausübt, ist doch sicher köstlich, rein und wahr, sie ist bis in das Innerste ihres Wesens deutsch und volkstümlich.

BÜCHERSCHAU.

A Midsummer Night's Dream. Illustrated by *R. Anning Bell*, edited by Israel Gollancz. London, J. M. Dent & Co., 1895.

The Banbury Cross Series. Edited by *Grace Rhys*. Illustrated by *R. Anning Bell, H. Granville Fell, Charles Robinson*, Miss *A. B. Woodward* and others. London, J. M. Dent & Co. 1894—1595.

An der Spitze der jüngeren Schule von Buchillustratoren steht heute in England ohne Zweifel *Robert Anning Bell.* Wie Walter Crane ist er nicht allein Illustrator, sondern er hat in seiner verhältnismäßig kurzen Laufbahn auf den verschiedensten Gebieten des Kunstgewerbes Ausgezeichnetes geschaffen. Von seiner großen Vielseitigkeit zeugte das, was er auf der letzten „Arts and Crafts Exhibition" in London ausgestellt hatte; darunter fanden am meisten Bewunderung ein großer dekorativer Fries, der nach seinen Zeichnungen von Schülern der Liverpooler Kunstgewerbeschule ausgeführt worden war, ein neu gezeichnetes Kartenspiel, dem er, ohne stark von dem Herkömmlichen abzuweichen, einen ganz originellen Charakter verliehen hatte, und endlich ein herrliches bemaltes Relief, das durch große Anmut und Einfalt an die besten Schöpfungen der Frührenaissance erinnerte. Seine Illustrationen zum Sommernachtstraum, die zu Weihnachten 1895 erschienen sind, mögen wohl das Schönste sein, was die moderne Kunst auf diesem Gebiete hervorgebracht hat. Dieses kleine Buch ist in seiner Art ein Kunstwerk ersten Ranges. Schon der Einband ist ein Meisterstück dekorativer Kunst; ich kenne wenigstens keinen andern, der uns so schnell in den Inhalt, in die Stimmung eines Buches versetzt, wie dieser. Die Verzierung ist sehr einfach: ein naturalistisches Ornament von Heckenrosenzweigen, hinter denen der Halbmond und einige Sternlein erscheinen; ein paar Schmetterlinge umflattern die Rosen. Schlägt man das Buch auf, so findet man zunächst das Vorsatzblatt, das mit einem entzückenden kleinen Exlibris und mit schmalen Randleisten verziert ist, ein Schmuck, der sich ähnlich am Schlusse des Buches wiederholt. Und nun folgt das Titelblatt und damit die eigentlichen Illustrationen, zu denen die Verzierungen des Einbandes und des Vorsatzblattes gleichsam die Präludien sind. Die Illustrationen selbst sind von dem glücklichsten Geschmack; sie folgen nicht sklavisch dem Texte; aber sie spiegeln den innern, wir möchten sagen, den musikalischen Gehalt des ewig schönen Märchens wieder, etwa so, wie Mendelssohn's herrliche Musik. Den Zeichnungen R. Anning Bell's ist ein keuscher Reiz, eine liebenswürdige Anmut eigen, wie wir sie seit der Renaissance kaum in irgend einem illustrirtem Buche gefunden haben. Obwohl Anning Bell sich gewiss die Kunst der Frührenaissance gut angesehen hat, so ist doch das, was er hier geschaffen hat, ganz von modernem Gefühl erfüllt. Nach allen diesen Worten scheint es wohl überflüssig, das Buch den wahren Bücherfreunden auf das Wärmste zu empfehlen. Wie groß schon jetzt der Einfluss ist, den R. Anning Bell auf die jüngeren Illustratoren ausübt, davon zeugt die „*Banbury Cross Series*", eine Reihe von kleinen Märchenbüchern, die beweisen, dass sich geschmackvolle Buchausstattung auch mit einem ganz billigen Preise verträgt. Diese anspruchslosen, hübsch gebundenen Duodezbändchen sind mit Zeichnungen von Anning Bell und einigen jüngeren Künstlern geschmückt. Auch das reizende Vorsatzblatt, das in allen Bändchen wiederkehrt, rührt von Anning Bell her. Am nächsten kommt ihm *H. Granville Fell* mit seinen Illustrationen zum Aschenbrödel und zu dem englischen Märchen Jack und der Bohnenstengel. Unter den übrigen Zeichnern seien noch *Charles Robinson* und Miss *Alice Woodward* genannt, die sich beide durch ihre Kinderbücher in kurzer Zeit einen guten Namen gemacht haben. *G. G.*

KUNSTBLÄTTER.

Von der Hofkunsthandlung *J. Velten* in Karlsruhe sind vor kurzem 25 Künstler-Postkarten in den Verkehr gebracht worden, die wir unsern Lesern empfehlen möchten, weil sie etwas Neues bringen. Es ist hier mit der landläufigen Art der illustrirten Postkarten gebrochen, indem Aquarelle von Künstlern als Vorlagen dienten. Die Karten bringen Landschaftsbilder vom Schwarzwald und vom Oberrhein, die Originale stammen von jüngeren Karlsruher Künstlern, die zu einer Konkurrenz aufgefordert waren; für die Preise hat das Badische Ministerium einen erheblichen Beitrag gegeben. Die Reproduktion ist im allgemeinen vortrefflich geraten — in einzelnen Blättern könnten die Töne etwas gedämpft sein; da der Preis für die Mappe (25 Bl. 2,50 M.) mäßig ist, sind wir sicher, dass die Karten, namentlich jetzt bei Beginn der Reisezeit, viele Liebhaber finden werden, und würden uns freuen, wenn der Verlag auf dem betretenen Wege weiter fortschreiten würde und bald neue Serien in den Verkehr brächte.

NEKROLOGE.

*** Der Bildhauer *Hans Bauer*, der Schöpfer des Kriegerdenkmals in Konstanz, ist daselbst am 10. Juni gestorben.

*** Geh. Regierungsrat Dr. *Zoellner*, Ehrenmitglied der Kgl Akademie der Künste in Berlin, ist daselbst am 13. Juni im Alter von 76 Jahren gestorben. Er war der Vorgänger R. Dohme's im Amte des ersten ständigen Sekretärs der Akademie gewesen (1876—1891) und bei seinem Ausscheiden aus diesem Amte zum Ehrenmitglied ernannt worden.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Zum Direktor des österreichischen Museums für Kunst und Industrie* ist an Stelle des in den Ruhestand

tretenden *Bruno Bucher* Hofrat *Scala*, bisher Direktor des Handelsmuseums, und zum Vicedirektor Kustos Dr. *E. Leisching* ernannt worden.

*** Der Generaldirektor der Kgl. Museen in Berlin, Geheimrat Dr. *R. Schoene*, ist zum Wirklichen Geheimen Rate mit dem Prädikat Excellenz ernannt worden.

*** Dem Bildhauer *Richard Anders* in Berlin ist aus Anlass der Enthüllung des von ihm geschaffenen Kaiser Wilhelm-Denkmals in Köln, die am 18. Juni in Gegenwart des Kaiserpaares stattgefunden hat, der Professortitel verliehen worden.

— *Dr. Edm. Braun* in Nürnberg, unser geschätzter Mitarbeiter, ist an Stelle des Dr. v. Trenkwald, der als Direktor des Kunstgewerbemuseums nach Frankfurt a. M. geht, zur Leitung des Kaiser Franz-Josephs-Museums in Troppau berufen worden.

WETTBEWERBE.

*** *In der Konkurrenz um ein Kaiser Wilhelm-Denkmal für Aachen* erhielten die drei ausgesetzten Preise von je 3000 M. Prof. *R. Maison* in München, Prof. *F. Schaper* in Berlin und Bildhauer *Clemens Buscher* in Düsseldorf, der Schöpfer des Frankfurter Kaiserdenkmals.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Auf der internationalen Kunstausstellung in Dresden* haben die Ankäufe bereits die Summe von 200000 M. überschritten. Außer den großen Sammlungen in Dresden ist auch das städtische Museum in Magdeburg an den Ankäufen beteiligt.

Düsseldorf im Juni. — In der Kunsthalle hat man die Pfingstausstellung eröffnet. Sie ist eine gute Einrichtung, indem in jedem Jahr einige Zehntausend für die an die Mitglieder des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen zur Verlosung anzukaufenden Werke verausgabt werden. Kunstwerke zwar findet man in ihr wenige, Bilder zahllose. Von ersteren sei ein guter *Louis Herzog*, „Blick auf die Lagunenstadt", und einige Fragmente des Düsseldorfer Franz Hals, des ausgezeichneten Volksschilderers *Gerhard Janssen* erwähnt. — Aber wenden wir uns dem Schulte'schen Kunstsalon zu, daselbst giebt es nämlich ein kleines Ereignis: ein Bildhauer hat das Licht der Welt erblickt, ein Bildhauer, der ein wirklicher Künstler ist, und das will viel heißen, nicht nur hier in Düsseldorf, sondern auch anderswo. Warum wir heute die allgemeine Misère in der Skulptur haben, die Frage hat man schon oft aufgeworfen, und ich glaube, der Grund liegt nicht zum wenigsten darin, dass sich leider teilweise überhaupt nur zu geringe Begabungen der Skulptur zuwenden. Einesteils, indem man oft hört, dass Leute, die z. B. den Mangel der ungenügenden Farbe mit in das Kunststudium brachten (welcher Mangel jedoch meistenteils auch andere Halbheiten in sich schließt), unter die Bildhauer gingen, dann auch wieder, weil die originell begabtesten Künstler in der Skulptur ihre Originalität schlechter verwenden zu können glaubten, wie solches in der modernen Malerei möglich, zum Schluss auch mögen finanzielle Rücksichten noch mitspielen. Aber nur hieraus war es möglich, dass Klinger und Stuck, eigentlich Skulptur-Dilettanten, lange Zeit an Originalität die ersten in Deutschland waren. Hier in Düsseldorf wird, wie mit geringer Ausnahme in Deutschland überhaupt, nur höchst Mittelmäßiges in der Skulptur geleistet, da es sämtlichen Bildhauern an Erfindung und Vertiefungsgabe fehlt, sie kommen alle nicht über das Modell hinaus und „verhauen" oft dieses noch gründlich, wie Ross und Reiter bei dem unlängst hier aufgestellten, konventionellen Kaiserdenkmal bekunden, indem das Pferd in Gangart und Bau verfehlt ist und beim Reiter die Verkürzung nicht richtig berechnet, er sitzt mit dem Brustkorb auf dem Sattel. In *Heinrich Baucke* aber, dem jungen Bildhauer, von dem ich hier reden will, begegnen wir einem solchen, der nicht nur die Form schon wie ein kleiner Meister handhabt, sondern auch ein feines Verständnis für den gewählten Gegenstand bekundet. „Der Sieger im Faustkampf" heißt sein Hauptwerk. Während Arthur Kampf unlängst in seinem „Sieger" die seelische Blasirtheit eines römischen Cäsaren zu verkörpern vergeblich versucht hat, da ihm das Vertiefungsvermögen abging und somit das Erfassen des Imperatorengeistes unmöglich, hat Baucke seine Aufgabe glücklich gelöst. Er scheint sich keinen Augenblick im Unklaren gewesen zu sein, worauf es bei seinem „Sieger" ankam: der Sieger im Faustkampf, dieser von Lebenskraft überschäumende athenische Jüngling, blickt mit hellem Knabenlachen, in der hochgehaltenen Linken den Lorbeerzweig, vom Ziel zur jauchzenden Menge, während jedes Glied, jeder Muskel von jenem inneren Behagen durchzuckt, das den Körper nach ausgeübter Gymnastik durchströmt. Die ganze Figur, eine Verkörperung der federnden Elasticität, ist in Auffassung und Ausführung tadellos. Jeder fühlt sogleich, das er hier einer in sich ausgereiften Leistung gegenübersteht. Was aber vielleicht nicht von allen beachtet wird, das ist gerade der richtig gewählte und glücklich gelöste Gesichtsausdruck dieses „Siegers": dieses kraftbewusste Knabenlachen, das Lachen eines Geschöpfes, das ganz Muskel und nicht Geist ist. Während wir bei den Skulpturen Hildebrandt's und Klinger's, denen der beiden größten gegenwärtigen Bildhauern, das „Goldene und Kalte" der Antike wiederfinden, das „Goldene und Kalte", das nach Nietzsche allem Vollendeten eigen, steht Baucke gleich Maison auf dem Boden des Naturalismus, ohne jedoch mit seinem Sieger nicht jegliches Stilgefühl zu verleugnen. Die Figur lässt sich den vielbewunderten Maison's zur Seite stellen und bleibt nur abzuwarten, ob der Künstler sich in dieser glücklichen Weise weiter bewährt. Außer dem Sieger ist er noch mit einigen höchst charakteristischen Büsten vertreten.

RUDOLF KLEIN.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** Aus *Athen* wird gemeldet: Bei dem Bau von Befestigungsanlagen auf dem Halkomata-Hügel in der Oeta-Gebirgskette sind die Ruinen eines dorischen Tempels gefunden worden, der mit dem der Athena Apteros auf der Akropolis große Ähnlichkeit gehabt hat.

VERMISCHTES.

*** Die Stadt *Antwerpen* hat beschlossen, den 22. März 1899, den dreihundertsten Geburtstag *A. van Dyck's*, durch große Feste zu feiern.

⊙ Dem französischen Bildhauer *Dalou*, einem Schüler von Carpeaux, war vor fünfzehn Jahren von dem Pariser Gemeinderat der Auftrag erteilt worden, für die Place de la Nation eine kolossale Bronzegruppe auszuführen, die den „Triumph der Republik" darstellen sollte. Erst jetzt ist das Werk so weit fertig, dass mit dem Guss begonnen werden kann. Über die Gründe der Verzögerung wird der „Frankfurter Ztg." geschrieben: Das Gipsmodell war schon vor zwölf Jahren fertig und war eine Zeit lang auf dem genannten Platze aufgestellt. Die Kosten beliefen sich auf 100000 Frks. Aber der Gemeinderat bewilligte 120000 Frks., um dem

Künstler eine Entschädigung zu gewähren. Für die Ausführung in Bronze wurde der Wachsguss bestimmt. Nach neunjährigen fruchtlosen Versuchen, die einen Aufwand von mehr als 60000 Frks. erforderten, wurde jedoch von dem Verfahren Abstand genommen, angeblich weil nur der Sandguss für eine solche Kolossalgruppe geeignet sei. Da das Modell aber durch den Wachsguss beschädigt worden war, musste Dalou fast alle Teile neu anfertigen. Jetzt hat er diese Arbeit beendigt. Der Guss wird auf ca. 250000 Frks. zu stehen kommen, so dass der „Triumph der Republik" schließlich eine halbe Million Frks. kosten wird. — Es scheint nach dieser Darstellung, dass die Verschleppung der Unzulänglichkeit der sonst so viel gerühmten Technik des französischen Bronzegusses zur Last zu legen ist. Denn bei dem viel umfangreicheren Kaiser Wilhelm-Denkmal für Berlin sind alle Teile im Wachsausschmelzverfahren gegossen worden, so dass auch die feinsten Einzelheiten der Begas'schen Modelle, insbesondere seine überaus reizvolle Flächenbehandlung, zur Geltung gekommen sind. Dabei ist der ganze Guss in einer so kurz bemessenen Frist ausgeführt worden, dass diese Leistung in der Geschichte des Bronzegusses einzig dasteht.

VOM KUNSTMARKT.

Köln a. Rh. — Vom 30. Juni bis 15. Juli d. J. gelangt wiederum ein Teil des Museums *Christian Hammer* in Stockholm durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) zur Versteigerung. Er enthält die Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Linienstiche, Farbdruckblätter, Handzeichnungen älterer und neuerer Meister, sowie die in sich abgeschlossene Porträt-Sammlung. Der umfangreiche Katalog (213 Seiten engen Druckes) ist soeben erschienen und enthält eine Fülle interessanter und wertvoller Blätter. Unter den Stechern ragen durch zahlreiche Blätter folgende hervor: Fr. Boucher (35 Bl.), D. Chodowiecki (100 Bl.), A. Dürer (35 Bl.), J. J. Haid (24 Bl.), El. Martin (16 Bl.), J. F. Martin (39 Bl.), M. Merian (18 Bl.), M. A. Raimondi (10 Bl.), Rembrandt (29 Bl.), J. E. Ridinger (26 Bl.), Jos. Sadeler (15 Bl.), H. v. Swanewelt (12 Bl.), Bernh. Vogel (18 Bl.), Jos. Wagner (17 Bl.), doch fehlt wohl in der Sammlung kein bedeutender Name. Die Handzeichnungen umfassen 1050 Nummern und weisen eine Reihe vortrefflicher Blätter auf. Die Porträtsammlung, die von den übrigen Blättern abgesondert ist, umfasst fast 3000 Nummern, außerdem noch zahlreiche Konvolute mit ca. 10000 Blättern. Der Katalog wird von genannter Handlung auf Verlangen gern zugesandt.

London. — Unter großer Beteiligung fand eine sehr interessante Auktion bei Christie statt, in welcher der Nachlass des verstorbenen Sir John Millais, früheren Präsidenten der hiesigen Akademie, unter den Hammer gelangte. Die Bildersammlung bestand zum Teil aus den eigenen Werken des Künstlers, zum Teil aus Arbeiten älterer Meister. Am meisten umworben war ein Porträt von der Hand Hans Holbein's d. j. Dasselbe stellt einen Mann dar, Brustbild, mit nach links gewandtem Kopf, schwarzem Bart, der ein wenig grau melirt ist, schwarzem Hut mit goldener Schnur und schwarzem Überwurf, welcher die roten Ärmel des Gewandes erkennen lässt. Der Hintergrund ist in blauem Ton gehalten. Auf dem Gemälde befindet sich die Inschrift „aetatis suae 54". Gemalt ist das Bild auf Holz und hat einen Flächeninhalt von 20×14½ englischen Zoll. Millais hatte dies Kunstwerk als ganz junger Mann für 73 £ erworben, und wurde dasselbe bereits auf der Holbein-Ausstellung in Dresden im Jahre 1870, wie ebenso später hier in den Ausstellungen alter Meister sehr bewundert. Schon damals soll Dr. Bode vergeblich 3000 Guineen für das Kunstwerk geboten haben. Nach sehr scharfem Konkurrenzbieten erzielte das Bild hier 3000 Guineen = 3150 £, ein Umstand, der für die einwandsfreie Taxe Dr. Bode's spricht, denn obgleich Colnaghi & Co. die nominellen Erwerber dieses Holbein's sind, so wird doch versichert, dass das Bild im Auftrage des Berliner Museums angekauft wurde. Demnächst interessirte besonders ein Werk van Dyck's „Die Zeit die Flügel der Liebe beschneidend". Ein Mann, in ganzer Figur dargestellt, hat den Kupido auf seinen Knieen, dem er die Flügel verkürzt. Am Boden liegt die Sense, ein Totenschädel und ein Pfeilköcher. Das Bild stammt aus der Marlborough-Sammlung in Blenheim, bei deren Auflösung Millais es wegen seiner Eigenartigkeit und seiner von dem gewöhnlichen Stil des Meisters abweichenden Eigentümlichkeit erstand. Dieses Werk, 69×44 engl. Zoll, ist von M'Ardell und V. Green in Mezzotint-Manier wiedergegeben und in Smith's Catalogue raisonné erwähnt. Auf der Blenheim-Auktion bezahlte Millais im Jahre 1886 das Bild mit 242 £, während es jetzt einen Preis von 1102 £ erreichte. Von der Hand Millais befanden sich sieben Werke auf der Auktion: „Der Naturalist", in Wien früher ausgestellt, 1785 £. Mondaufgang, 1102 £. Die Jugendzeit von St. Theresa, 682 £. Das letzte Werk, welches Millais vollendet hatte, „Der Vorläufer", erzielte 504 £. Im ganzen brachten die Bilder aus dem Nachlass des Künstlers 10968 £. — Aus anderweitigem Besitz kamen an demselben Tage noch folgende Bilder zur Versteigerung: Circe und Ulysses, von Briton Rivière, 895 £. Drei Werke von Burne-Jones: Pan und Psyche, 796 £; Luna, 508 £; die Saat, 580 £. Helena auf der Mauer Troja's, von Lord Leighton, 350 £. Die Hoffnung, von G. F. Watts, in München früher ausgestellt, 25×21 engl. Zoll, 651 £. — Die gleichfalls zur selben Zeit verauktionirte Gemäldesammlung des Malers George Richmond enthielt nachstehende bemerkenswerte Objekte: Das letzte Werk Gainsborough's, ein Porträt, G. Dupont darstellend, 630 £. E. Butts, in altdeutscher Tracht dargestellt, gemalt von John Bettes, bezeichnet und datirt 1545, 462 £. Die Anbetung des Jesuskindes, von Nicolas di Ancona, bezeichnet „Opus Nicolai mi Antonii de Anconii, 1472, 251 £. — Die Auktionseinrichtungen bei Christie sind jetzt derartig getroffen, dass drei Versteigerungen gleichzeitig in verschiedenen Sälen vorgenommen werden können. — Der Verkauf von 100 Aquarellen und 19 Bildern aus der Sammlung von George James brachte einen Erlös von 11963 £ bei Christie. Copley Fielding, Marion, 357 £. F. Walker, Fischer, 504 £ (Agnew). A. Mauve, Kühe auf der Weide, 525 £ (Boussod Valadon & Cie.). Von demselben „Troupeau près Bergerie", 610 £. Turner, Südküste, 250 £. Von demselben, Canale Grande, von St. Maria und Dogana, 190 £. Corot, eine Meierei und Kühe, 232 £. Schafherde mit Hirt und Hund, von Mauve, 1000 £ (Obach). Der Hirt, von Israels, 794 £ (Lawrie). — Endlich gelangten bei derselben Firma Kupferstiche nach Landseer und Radirungen nach Meissonier aus dem Besitz von Sir G. Johnson zum Verkauf. Nach Landseer: Der König der Schlucht, von Gibbon, 60 £. Die ruhenden Jäger, von demselben, 73 £, und das Verenden des Hirsches, 65 £. Nach Meissonier: Le Guide, 25 £, Le Renseignement, 24 £, beide Blätter von A. Jacquet. La Partie Perdue, von F. Bracquemont, 30 £. La Rixe, von demselben, 115 £. 1806—1807, von Jules Jacquet, 109 £.

v. SCHLEINITZ.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

† CARL VON LÜTZOW und DR. A. ROSENBERG
WIEN Heugasse 58. BERLIN SW. Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 30. 1. Juli.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

In Folge des Ablebens des Herrn Professor v. Lützow in Wien ersucht die unterzeichnete Verlagsbuchhandlung die Herren Mitarbeiter, ihre Beiträge für die Zeitschrift für bildende Kunst und die Kunstchronik bis auf weiteres ihr nach Leipzig, Gartenstrasse 17 zuzusenden.

SEEMANN & Co.

DER NACHLASS DES MALERS JÜRGEN OVENS.

VON *HANS HAMPKE.*

Kürzlich wurde mir die Wiederherstellung des sehr wertvollen Ovens-Ephitaphes aus der Tönninger Kirche übertragen, und dies war die Veranlassung zu Untersuchungen, einmal über die Entstehung dieses Werkes, dann aber auch über den Künstler selbst, der es wohl verdient, dass die Forschung sich mehr mit ihm befasst, als es bisher geschehen. Es ist nun nicht meine Absicht, mich hier eingehend mit dem Epitaph, über welches ich später nach vollendeter Restauration besonders berichten werde, zu beschäftigen, auch ist es nicht meine Absicht, eine Abhandlung über den Künstler niederzuschreiben, sondern es handelt sich hier im wesentlichen um die Wiedergabe eines Verzeichnisses der Ovens'schen Gemäldesammlung, welches ich in einer beglaubigten Urkunde vorgefunden habe, die im Jahre 1691 nach dem Ableben der Gattin des Künstlers, Maria Ovens, zwecks Erbschaftsteilung niedergeschrieben und am 24. Oktober desselben Jahres unterzeichnet worden ist.

Diese Urkunde gestattet uns nun gleichzeitig einen genauen Einblick in die Vermögensverhältnisse des Künstlers, und ich habe hier bestätigt gefunden, was Janitscheck vermutet, dass Ovens mit äußeren Glücksgütern reich gesegnet war, ja nahezu ein fürstliches Vermögen sein eigen nannte. Zu seinem Besitz gehörten bedeutende Liegenschaften in der Marsch; nämlich außer kleineren Ländereien sechs Höfe, von denen es bei jedem einzelnen heißt, „welcher herrlich bewohnt wird“. Es würde zu weit führen, die einzelnen Höfe mit ihrem speciellen Wert hier namhaft zu machen, der Taxwert der gesamten Ländereien betrug 82440 M. 51 sh. — Pf. nach damaliger Währung, die Mark zu 16 Schilling, den Schilling zu 12 Pfennig gerechnet, nach unserem heutigen Gelde also fast das Doppelte; wenn man bedenkt, dass die Höfe, welche damals mit 10—20000 M. taxirt waren, jetzt einen Wert von verschiedenen 100000 M. repräsentiren, so kann man sich einen ungefähren Begriff von dem Wert des Ovens'schen Grundbesitzes machen. Außerdem gehörten ihm zwei Häuser in Friedrichstadt, im Werte von 6550 M., ebenfalls „herrlich bewohnet“, verschiedene Kirchenstellen zu 1320 M. gerechnet und Obligationen über 12643 M. 7 sh. 9 Pf. Hinzu kommen noch 16962 M., die schon vorher an vier Kinder ausgezahlt waren. Dass ein derartig begüterter Künstler sich allen erdenklichen Luxus erlauben konnte, erscheint uns ja demnach als selbstverständlich, und so sehen wir ihn denn auch im Besitze einer Bibliothek von 101 Bänden im Taxwert von 201 M. 20 sh. Ferner im Besitze von Silber- und Prunkgerät im Taxwert von 3024 M. 1 sh. 1/2 Pf. Dasselbe umfasst ca. 78 Nummern, und es befinden sich darunter Stücke von bedeutendem Wert, z. B. eine silberne Schüssel ca. 310 M.; eine silberne getriebene Kanne 148 M.; eine silberne glatte Kanne, ziervergüldet, 108 M.; zwei feine holländische Tischleuchter zu 94 M.; ein großer, getriebener silberner Aufsatz, ziervergüldet, 76 M.; ein großer, getriebener vergoldeter Pokal 128 M.; eine schlichte, ziervergüldete silberne Schale 94 M. etc. etc. — Pferde und Wagen waren ebenfalls vorhanden und mit 538 M. 12 sh. taxirt.

das Hausgerät ist auf ca. 4000 M. zu schätzen, — es fehlen in diesem Verzeichnis vier Blätter — und an barem Gelde fanden sich 483 M. 12 sh. vor. Die Gemäldesammlung nun hatte einen Wert von 5337 M. 9 sh., und lasse ich dieses wichtige Verzeichnis in genauer Abschrift folgen; dasselbe ist um so beachtenswerter, als es Aufschluss giebt über zum größten Teil noch unbekannte Werke von Meistern ersten Ranges, von denen nicht ausgeschlossen ist, dass sich einzelne derselben in der Provinz noch vorfinden, zumal gerade Schleswig-Holstein im allgemeinen noch wenig durchforscht ist.

Schildereyen undt zwar Originalien

Nr.		M.[1]	sh.	Pf.
Nr. 1.	Ein Original von Sehl: H:[2]) Ovens. Von Jupiter mit Juno gantz Groß mit einer Schwartze Schlechte[3]) Rahme . . .	250	—	—
„ 2.	Ein Original von Sehl: H: Ovens. Von Mars und Venus ohne Rahme . . .	278	—	
„ 3.	Ein Original Schetze[4]). Von H: Ovens worauf des Prinzen Von Oranjen triumpf mit einer Schlechte rahme	27	—	-
„ 4.	Ein Original von de 4 Kindern welches H: Ovens selbst gemachet. mit einer Schlechte rahme	60	—	—
„ 5.	Ein Original von H: Ovens worauf Maria Mit dem Christ-Kindgin mit einer schöne Rahm, soll in der Kirch Verehret werde[5])	600	—	—
„ 6.	Ein Original von H: Ovens worauf ein Schäfferstück mit einem Vergüldete Rahme	240	—	-
„ 7.	Ein Original Contrafeite von H: Ovens worauf des Hertzoge Friederiche brustbildt grau undt grau geschildert mit 8 Eckigte Rahme	12	—	—
„ 8.	dito dero Gemahlin brustbildt	12	—	
„ 9.	Ein Original Von Parmesanino (Parmegianino) worauf die Stürmende Cupidines mit einer vergüldete rahm	90	—	—
„ 10.	Contrafeite Von Antony V. Dyck . .	36	—	—
„ 11.	Ein Original Von A. V. Dyck worauf die weinende Maria Magdalena	45	—	-
„ 12.	Ein Original von Jordano (Jac. Jordaens) worauf die St. Ursala geschildert . .	45	—	—
„ 13.	Ein graw in graw Schetze Von A. V. Dyck worauf einige engelgins geschildert	1		
„ 14.	Ein Original von Johan Lievens worauf Ruben (Rubens) mit einer güldene Rahme	33	—	-
„ 15.	Ein Original von Johan Backer (vermutl. Jacob Backer) worauf einer Schäfferinne brustbildt	36	—	—
„ 16.	Ein Original von H: Ovens worauf Mars undt Venus mit einer Güldene Rahme	60	—	
„ 17.	Ein Original Von Georgone (Giorgione) worauf ein Lautenspieler	60	—	—
Nr. 18.	Ein Original von A. V. Dyck worauf 2 Nackende engel mit einer Vergüldete Rahme	30	—	—
„ 19.	Ein Original von Lucas Van Leyden worauf ein Gasterey geschildert . .	24	—	—
„ 20.	Ein Original von Peter de Laer (Pieter van Laar) worauf ein Viehestück geschildert	20	—	—
„ 21.	Ein Original auf papier mit Wasserfarb von Jordano worauf ein opfer mit Vergüldete Rahme	30	—	—
„ 22.	Ein Original von einem Unbekanndte worauf eine opferung unter der Erde	36	—	—
„ 23.	Ein Original von H: Ovens worauf Sehl: Jens Martens Contrafeit[1])			
„ 24.	Ein Original von Johan Von Nordt (vermutlich Adam van Noort) worauf ein Bawre häusgin	6	—	
„ 25.	Ein Original von H: Ovens der Sehl: Fr. Ovens bildnüß mit einem Kindgin[2])	20	—	
„ 26.	Ein Original von H: Ovens worauf der Königinne Christine Contrafeit gantz Klein	7	—	
„ 27.	Ein Original von H: Ovens worauf Speculum Poenit:	9	—	—
„ 28.	Ein Original von einem Unbekanndte worauf Christus im Garte	12	—	—
„ 29.	Ein Original von H: Ovens worauf der Sehl: Fr. Licentiatin Contrafeit . . .	12	—	-
„ 30.	Ein Italienisch Original worauf S. Franciscus	15	—	—
„ 31.	Ein Original von H: Ovens worauf Maria Magdalena mit einer Güldene Rahme	45	—	—
„ 32.	Ein Original worauf 2 Spatze	15		-
„ 33.	Ein Original von Pousin (Poussin) 2 Engelgins in Runden Güldenem Rahme	120	—	
„ 34.	Ein Original Schetz Von H: Ovens worauf David undt Abigail	15	—	—
„ 35.	Ein Original Schetzgin in Graw Von A. V. Dyck worauf Maria Joseph undt einige Engelgins	30	—	—
„ 36.	Ein Original von Roland Savery worauf ein Tartarstück	150	—	—
„ 37.	Ein Original von H: Ovens worauf Maria mit dem Christkindgin	24	—	—
„ 38.	Ein Original von Ph. Wauerman worauf eine Dame zu pferde	50	—	—
„ 39.	Ein Original von H: Ovens worauf die weinende Maria Magdalena	20	—	-
„ 40.	4 Oval Originalien von H: Ovens worauf die 4 Zeite des Jahres vorgestellet mit geschnittene Rahme	45	—	—
„ 41.	Ein Original von H: Ovens worauf: Nachtstück oval mit geschnittenem Rahme	5		
„ 42.	Ein Original von Sehl: H: Ovens worauf Marten Jens Contraf:	30	—	—
„ 43.	Ein Original von A. V. Dyck Graw in Graw worauf ein Klein Contrafeite .	6	—	—
„ 44.	Ein Original worauf i alte Mannes Contrafeite	6		

1) Mark, Schilling und Pfennig, nach damaliger Währung die Mark zu 16 Schilling, der Schilling zu 12 Pf. gerechnet. 2) Herr 3) schlichten. 4) Skizze. 5) befindet sich vermutlich in der Kirche zu Tönning.

1) Schwiegervater von Ovens, im Besitz der Frau Ovens in Eckernförde.

2) Im Besitze der Frau Ovens in Eckernförde.

			M.	sh.	Pf.
Nr.	45.	Ein Original worauf eine Brabandske Dame mit Schwartzem ebene Rahm	12	—	—
„	46.	Ein Original von H: Ovens worauf Christus im Garte geschildert mit dem Rahme	32	—	—
„	47	Ein Original Schetze von H: Ovens worauf die taufe Christi	5	—	—
„	48.	Ein Original von H: Ovens worauf ein Hirsch im Wasser Von dem Hund Verfolget wirdt mit Rahm	20	—	—
„	49.	Weyl: Ove Broders un deße Eheliebste			
„	50.	Contrafeiten [1]	40	—	—
„	51.	Des Königes von Schwede Caroli Gustavi Contraf: H: O.	24	—	
„	52.	Des Hertzogen Christiani Albrechten Contraf:	18	—	—
„	53.	Ein Schetz von H: Ovens worauf 2 Bildergin	3	—	—
„	54.	Ein Schetz von H: Ovens 3 Nackete Cupidines	6	—	—
„	55.	Sehl: Jens Martens undt deße Frawe			
„	55.	bildtnüße von H: Ovens	60		—
„	56.	Judicium Paridis ein Schetz von H: Ovens	6	—	—
„	57.	Ein Schetz von H: Ovens Victutis Gloria Merces	10	—	—
„	58.	Ein Pauly Gesicht von H: Ovens	12	—	—
„	59.	Ein groß Original Schetz von H: Ovens die Historia vom Alexandro undt Bucephalo	10	—	—
„	60.	Der Verrath Christi gantz Groß mit viele bildern von Jaques Jordans	240	—	—
	[2]				
„	70.	Maria Himmelfarth von H: Ovens	4	—	—
„	71.	Ein Contrafeit von H: Ovens	9	—	—
„	72.	Ihrer Hoheite der Prinzessinen Contrafeit	20	—	
„	73.	Zwei Kinder in Form eines Schäffers undt Schäfferinne	15	—	—
„	74.	Judith brustbildt von H: Ovens	15	—	—
„	75.	Lorens de Keyser Contraf:	9		—
„	76.	Königinn Von Schwede Contraf: Hedewica Eleonora	7	—	—
„	77.	Ein Contrafeit von H: O:	9	—	—
„	78.	Die Verwittibe Hertzogin Von Husum J: O:	6	—	—
„	79.	Der König von Engelland Caroly rdg J: O:	9	—	—
„	80.	Diana Mit dem Hunde J: O:	6	—	—
„	81.	Ein Sitzender Pater von P. P. Rubens mit einem Güldene Rahme	100	—	—
„	82.	opferung Priapi von H: Ovens	45	—	—
„	83.	Venus Undt Adonis Lebens Große von H: Ovens	275	—	—
„	84.	Die Fr. Ovens Contraf: mit Johan Adolph Ovens	75	—	—
„	85.	Frewlein Anna Dorotheen Contraf: von H: Ovens geSchetzet	9	—	—
„	86.	Apollo Spielend Vor Marsyas von Johan Lievens	60	—	
„	87.	Ein Schetz von H: Ovens von Martis und Veneris bildern	6	—	—
„	88.	Ein großer Hundt von Franciscus Schneider	90	—	—
„	89.	Ein Crucifix von H: Ovens gemacht	24		
„	90.	Ein Contrafeite von H: Ovens von Fr. Ovenske	36	—	—
Nr.	91.	Ein Bluhmestück von Jungfer Uylenburg	10		—
„	92.	Ein Maria und Schlaffendes Christbildgin nach des Parmesanino mit dem Rahme	30		
„	93.	Maria liegende Mit dem Christ Kindgin undt mit dem Johanne. sehl: H: Jürge Ovens	18		—
„	94.	Des Tobiae Bildtnüß von Sehl: Jürge Ovens	30		

1) Eltern von Ovens.

2) 10 Nummern sind hier übergangen, sehr wahrscheinlich aus Versehen des Schreibers.

Copien von GeMählte.

[Es folgt ein Verzeichnis von 95 Nummern. Da die meisten der hier aufgeführten Bilder nicht von Belang sind, so nehme ich nur die wichtigsten heraus.]

			M.	sh.	Pf.
Nr.	1.	Eine Copia Von Jean Beneditto (Castiglione, Giovanni Beneditto) ein Schäfferstück mit dem Rahme	18	—	—
„	2.	Eine Königinn zu pferde nach Ch: Wauermann mit dem Rahme	9		—
„	5/6.	2 Stücke auf Kupfer Von Lorens de Keyser	6	—	—
„	18.	Eine Copia Vom Verrath Christi nach Jaques Jordans	150	—	—
„	19.	Die opferung Priapi nach Jean Beneditto Castiglione	18		—
„	20.	Die StürMende Cupidines nach Parmesanino	9		
„	30.	Ein Stilllebendt Stück nach Falck	9	—	—
„	36.	Ein alt Frauje nach Van Dyck	4		—
„	37.	Jeronimus Nach Calabreso	14		—
„	52.	Ecco Homo Nach V. Dyck	13	—	—
„	57.	Die Beide anbeters von Lorenz de Keyser Nebst dem Rahm	2	—	—
„	59.	Susanna Von Lorenz de Keyser	1	—	—
„	62.	Abentmahl Christi von Lorenz de Keyser mit dem Rahm	2	—	—
„	64.	banquet der Götter nach Rottenhamer mit dem Rahm	24	—	—
„	65.	Maria Mit dem ChristKindlein und Catharine nach Paulo Veronese mit dem Rahm	6	—	—
„	71.	Ein Gesicht vom Petry nach A. V Dyck mit Rahm	2	—	
„	76.	Ein Venusbildt mit Cupido nach Titian	6	—	
„	88.	Maria mit dem Christbildtgin und Joseph wie auch dem Johannes nach Titian	26		—

Nachstehend aufgeführte Nummern aus dem obigen Verzeichnis befanden sich im Jahre 1733 nach dem Tode des Landschreibers Johann Adolph Ovens, des jüngsten Sohnes des Künstlers, in Heide in Dithmarschen.

Von den Originalen die Nummern 14, Lievens; 18, van Dyck; 21, Jac. Jordaens; 26, Ovens; 28, Unbekannt; 30, Italienisch, Original; 32, Unbekannt; 36, Roland Savery; 37, Ovens; 45, Unbekannt; 48, Ovens; 53, Ovens; 73, Unbekannt; 75, Lorens de Keyser; 76, Unbekannt; 80, Ovens; 82, Ovens; 84, Ovens; 88, Franz Snyders; 92, Parmegianino.

Von den Kopieen Nr. 1, 2, 5, 6, 18, 52, 65, 71, 73, 74.

Besonders auffallend ist die nach dem Ableben des Joh. A. Ovens erfolgte niedrige Schätzung der Gemälde; z. B. ist das Original von van Dyck mit 6, das Original

von Jordaens mit 2, Rol. Savery mit 2 Schilling taxirt worden.

Der Ovens'sche Nachlass, also auch die Gemälde, sind unter die fünf Kinder gleichmäßig verteilt worden. Von den Nachkommen lebt, soweit bekannt, nur noch eine Frau Ovens mit ihren Kindern in Schleswig-Holstein, in deren Besitze sich zwei Gemälde von Jürgen Ovens befinden.

BÜCHERSCHAU.

G. Schneeli. *Renaissance in der Schweiz.* München, 1896, F. Bruckmann. 8°. 167 S., 84 Illustr. Preis M. 10.)

Schneeli bezeichnet seine Arbeit als eine Studie über das Eindringen der Renaissance in die Kunst diesseits der Alpen. In der That erweitert sich seine Untersuchung über das Eindringen der Renaissance in die Schweiz naturgemäß zu einer Studie über die Entwicklung der Renaissance nördlich der Alpen, speciell in Deutschland. Andererseits will er aber keine abschließende „Geschichte der schweizer Renaissance“ geben, sondern beschränkt sich darauf, die Ursachen ihrer Entstehung darzulegen. Soweit das auf so beschränktem Raume möglich, hat er diese Aufgabe auch ganz geschickt gelöst, wenn auch nicht erschöpft. Nachdem er die Bedingungen für Annahme eines neuen Stiles, wie überhaupt für intensiveren Kunstbetrieb in der Schweiz erörtert, Reformation und Humanismus in ihrer Stellung zur bildenden Kunst charakterisirt, weist er auf das Bürgertum als den Träger der Kunst im Beginn des 16. Jahrhunderts hin. Gelegenheit zur Entwicklung des Renaissancestiles bietet sich in der Schweiz nur in beschränktem Maße. Zuweilen bei öffentlichen Gebäuden (Rathäusern), mehr noch bei der Ausmalung von Häuserfassaden. Vor allem aber in der Buchillustration und nach dem Rückgange derselben in der Glasmalerei. Mit Recht betont er, dass der Buchdruck eigentlich dem neuen Stil die weiteste Verbreitung gesichert und wesentlich geholfen hat, ihn in Mode zu bringen. Abgesehen von einigen vereinzelten Vorläufern sehen wir die neue Dekorationsweise in der Schweiz erst seit etwa 1512 sich einbürgern und bis etwa 1530 sich in demselben Sinne fortentwickeln. Neben Urs Graf und Niklaus Manuel ist es natürlich Holbein, der maßgebend wird, und dessen überragende Größe in dem Empfangen und selbständig Durchbilden des neuen Stiles gebührend hervorgehoben wird. Im folgenden Teile werden die Gründe dargelegt, welche zur Zeit der Einführung italienischer Renaissance in Deutschland eine Stilwandlung bedingten. Die Emanzipation des Dekorationsstiles von der kirchlichen Baukunst und dem geometrischen Ornament, das gesteigerte dekorative Bedürfnis und der Mangel eines wirklich entwicklungsfähigen Formenschatzes. Das waren die Gründe, welche den italienischen Renaissanceformen das Vordringen sicherten und zum Siege verhalfen. Im dritten Teile wird das Aufkommen der einzelnen Dekorationsmotive sowie der Detailformen (Träger und Stützen, Gebälk und Bogen etc.) verfolgt. Geschickt, wie die Disposition des Stoffes, ist auch seine Behandlung. Schneeli versteht es, über die Einzelforschung hinaus zu großen prinzipiellen Fragen zu gelangen, und diese in der Hauptsache mit Beibringung exakten Materials, nicht nur mit allgemeinen Reden, zu lösen. Erfreulich ist auch die Form der Darstellung, die flüssig wenn auch nicht immer völlig prägnant ist. Die Ausstattung des Buches ist sehr gefällig, die Illustration so ausgiebig und so instruktiv, dass das Buch auch als Motivensammlung neben seiner geschichtlichen Bedeutung Beachtung verdient. *M. SCH.*

English Illustration. „The Sixties“: 1855—1870. *By Gleeson White.* Westminster. Archibald Constable & Co. 2 Whitehall Gardens, SW. 1896.

Der Zweck dieses Werkes ist, einen Überblick über die wichtigsten, in den Jahren 1855 bis 1870 publizirten englischen Illustrationen zu bieten. Er umfasst die Periode, welche die Präraphaelitische Schule entstehen sah und die bald darauf folgende realistische Bewegung. Das Buch beansprucht weder ausführliche Künstlermonographieen noch einen historischen „Catalogue raisonné“ zu bieten, sondern möchte das zugängliche Material in übersichtlicher Darstellung zusammenfassen, um als eine Art Führer durch die verstreuten Teile des Ganzen zu dienen, ohne auf Vollständigkeit irgendwie Anspruch zu erheben. Die auserwählten Beispiele (etwa einhundertzwanzig Nummern) sollen typisch und repräsentativ sein für die Richtung, die die englische Illustration in ihren hervorragenderen Vertretern während des erwähnten 15jährigen Zeitraums eingeschlagen hat. Es umfasst die Namen: H. H. Armstead R.A., Sir Edward Burne-Jones, Ford Madox Brown, Birket Foster, Paul Gray, A. Boyd Houghton, Arthur Hughes, Charles Keene, M. J. Lawless, Lord Leighton P.R.A., George du Maurier (den Verfasser von „Trilby“), Sir John Everett Millais P.R.A., T. Morton, J. W. North R.A., G. J. Pinwell, E. J. Poynter R.A., Dante Gabriel Rossetti, William Small, Frederick Saudys, James Mc.Neill Whistler, J. D. Watson, Frederick Walker, T. Dalziel, Walter Crane und einige andere, welche nicht so bekannt geworden wie diese, aber es wohl ebenso verdient hätten. In seiner Einleitung meint der Verfasser: Die Auswahl sei hier bei dem aufgehäuften Material eine äußerst heikle und schwierige gewesen. Wir glauben das gerne. Persönliche Liebhabereien oder Abneigungen schleichen sich unbewusst ein, und Mr. Gleeson ist aufrichtig genug, es auch in seinem Falle unumwunden einzugestehen. Auch hat ihn eine zarte Rücksicht auf das englische Publikum, soweit es nicht den künstlerischen Kreisen angehört, veranlasst, einige für absolut „old-fashioned“ gehaltene Dinge, wie z. B. Darstellungen aus den „frühen Sechzigern“, mit dem „hohen Turban“ und ähnlichen komischen Kopfbedeckungen, von der Wiedergabe auszuschließen. Wir können ihm nicht unbedingt beistimmen, wenigstens vom historischen Standpunkte nicht. In nichts zeigt sich der ganze sociale Charakter einer Zeit besser als in den „Kleidern, die die Menschen machen“, seien sie nun farbig oder farblos, nüchtern oder phantastisch, praktisch oder unpraktisch. Für uns Kontinentale, die wir auf die Vorurteile des englischen Publikums, denen sich Mr. Gleeson unterwerfen zu müssen glaubte, keine Rücksicht zu nehmen brauchen, muss diese omissio als ein Mangel an Vollständigkeit empfunden werden, auch in dem reservirten Sinne, wie sie hier gemeint ist. — Das Verzeichnis des Buches ist von Mr. Temple Scott in übersichtlicher Weise angeordnet und wird für manche Interessenten von großem Vorteil sein. Von den einzelnen Nummern können hier nur ganz wenige herausgegriffen werden, wobei wir, wie auch der Verfasser es thut, noch den Leser besonders darauf aufmerksam machen müssen, dass bei den vielen Holzschnitten der intime künstlerische Reiz der Originalzeichnungen durch die unbeholfene Reproduktion (zum Teil in Wochen- oder Tagesjournalen) oft bis zur Unkenntlichkeit verschleiert ist. Zu den besten gehören die Sachen von *Dalziel* (namentlich die Bibelausgabe, mit einem sehr künstlerischen Blatt „Die Zerstörung von Sodom“). *Frederick Saudys* ist ein Zeichner ersten Ranges, der sich stark an Dürer anlehnt (Jakob hört die Stimme des Herrn, und eine Allegorie der „Zeit“, die an Meister Albrechts „Melancholia“ erinnert), aber er beherrscht natürlich auch

andere Gebiete mit virtuoser Technik. Ihm noch überlegen ist der große Zeichner *Pinwell*, von dem das erste Blatt eine bekannte Scene aus Goldsmith's Lustspiel „She Stoops to Conquer“ in Photogravüre wiedergiebt, ein Verfahren, das in diesem Kompendium einige Male angewendet werden musste, wenn eine andere Reproduktionsweise nicht ausreichend erschien. Ein feiner Landschafter ist *W. Small*, und *T. Morton* zeigt den grotesken englischen Humor in den Kompositionen zu Gulliver's Reisen u. a. Ich erwähne absichtlich hier nicht nur die „ersten Namen“, weil diese ja ohnehin schon den Interessenten bekannt genug sind. In diesem Sinne seien noch *J. W. North* (Wayside Poesies 1867), *Arthur Hughes*, *J. R. Clayton* und *Frederick Shields* erwähnt, der letztere in einer so an unsern Sattler erinnernden, phantastisch-realistischen Art, dass man ihn den „englischen Sattler“ nennen könnte, was aber auch nicht ganz bezeichnend wäre, denn der Engländer ist nach meiner Meinung der weit originalere und weniger archaisirende von den beiden. Die beiden wundervollen landschaftlichen Blätter von *Birket Foster* (Pictures of English Landscape 1864) lassen sich getrost neben jedes Ölgemälde von dem Vater der intimen Landschaft in England, dem großen *John Constable*, stellen. Die Geschichte der Illustration in England zu schreiben ist eine Aufgabe, die selbst den aufopferungsfähigsten und gewissenhaftesten Kompilator abschrecken muss, so reich und vielseitig ist der Stoff, namentlich — offen sei's gestanden — im Vergleich zu unserm deutschen. Die Zehntausende von Abdrücken, welche in Büchern und periodischen Publikationen erschienen, sind geradezu verwirrend. Da giebt denn Gleeson's Auswahl einen im ganzen dankenswerten Überblick und füllt eine Lücke aus, die allen nachfolgenden Arbeiten einen nützlichen Anhaltspunkt geben wird. In diesem Sinne können wir das Buch mit aufrichtiger Anerkennung begrüßen. Die Kunst des Illustrators ist ein wichtiger Faktor geworden in der Kunstgeschichte des nunmehr abschließenden Jahrhunderts, welches die Wiedergeburt des Holzschnittes und die übrigen, schnell darauf folgenden, photomechanischen Verfahren zeitigte. Diese Einsicht war der leitende Gesichtspunkt bei der Abfassung des vorliegenden Werkes, das so viel aufopfernde Thätigkeit und gewissenhaftes Studium voraussetzt. Wir wollen mit den Worten des Herausgebers schließen, dessen begleitender Text, nebenbei bemerkt, sehr anregend zu lesen ist: „Der Kompilator hat immer die wenigste Befriedigung in solchen Fällen. Die Nachfolgenden genießen die Freude, seine Mängel und Fehler aufzudecken, deren er sich selber nur zu bewusst ist!“ . . . . . Wir wollen das nicht thun, sondern uns des gebotenen Guten erfreuen und es jedem Kunstfreund angelegentlichst empfehlen.

W. SCHÖLERMANN.

G. Ebe, Die Schmuckformen der Monumentalbauten aus allen Stilepochen. Teil IV und V. Leipzig 1896, Baumgärtner.

Das vorliegende Werk bietet eine Darstellung der Entwicklung der Stilformen, aber nicht auf die Geschichte der Ornamentik oder der struktiven Formen sich beschränkend, sondern beide in ihrer Wechselwirkung darstellend. Die Gestaltung der Fassade bei Bauten jeder Gattung, ihre Gliederung und Ornamentirung, die malerische und plastische Ausschmückung auch des Innenraumes wird gegeben. Ein derartiges Sammelwerk, mit Fleiß zusammengestellt, fehlte. Seit mit dem vierten Bande der Baumgärtner'sche Verlag das Werk übernommen, hat es in seiner Ausstattung außerordentlich gewonnen. Die große Anzahl von Lichtdrucken und guten Autotypieen großen Formates, die nicht alte Clichés, sondern reiches neues Material nach Photographieen bringen, machen das Werk zu einem wertvollen Hilfsmittel zum Studium für Architekten und Kunstforscher. Nicht nur die oft behandelten Hauptwerke und Hauptländer, sondern auch Spanien, Niederlande etc. werden ausreichend in den Abbildungen berücksichtigt. Besonders dankbar ist es zu begrüßen, dass die Ornamente, Kapitelle etc. nach guten Originalaufnahmen, einzelnes auch nach Zeichnungen von Ebe, in genügender Größe wiedergegeben sind. Im Text wird der Versuch gemacht, eine historische Anordnung und sachliche Gliederung des Materials zu geben. Auf eigene Forschungen verzichtet der Verfasser, aber vielleicht wäre es von Vorteil gewesen, wenn er der neueren Forschung noch genauer gefolgt wäre. So wenn er die Renaissance in Italien mit der Konkurrenz um die Baptisteriumthüren beginnen lässt, oder behauptet, das Niello habe zur Erfindung des Kupferstiches geführt. Streiten ließe sich über die Behauptung, die kirchliche Malerei der Renaissance verliere durch Verweltlichung des Inhalts an Großartigkeit (vgl. dagegen Masaccio, Michelangelo u. a.). Oder über die Meinung, die antiken Masken, Sphinxe etc. würden jenseits der Alpen „regelmäßig“ durch Fratzenhaftigkeit absurd, Donatello's religiöse Figuren brächten besonders Innigkeit und religiöse Schwärmerei zum Ausdruck u. a. m. Ferner ist die Dekoration der Fensterrahmungen im Hofe des Pal. Quaratesi doch kaum von Brunelleschi, sondern wohl von Giuliano da Majano, kommen Pilasterstellungen an Palastfassaden der Frührenaissance schon vor Alberti am Pal. der parte guelfa vor, ist der Pal. Uguccioni nicht mehr vermutungsweise dem Raffael, sondern Mariotto di Zanobi Folfi zuzuschreiben. Der Ausdruck Initialien, die mehrfache Nennung des Palastes Pandolfino (statt Pandolfini) u. a. wären besser vermieden. Ist somit dem Historiker vielfach Anlass zu kritischen Verbesserungen gegeben, so ist doch dieser erste Versuch, nach den oben genannten Gesichtspunkten eine Geschichte der dekorirenden Bauformen im weitesten Sinne des Wortes zu schreiben, recht verdienstlich und die Beurteilung der Bauten und ihrer Schmuckformen vom künstlerischen Standpunkte aus für viele von großem Interesse.

M. SCH.

Karl Theodor Heigel. Geschichtliche Bilder und Skizzen. München, J. F. Lehmann, 1897.

Der geistvolle Münchener Professor und Essayist hat in der neuen soeben erschienenen Folge seiner Essays auch einige kunstgeschichtliche Gaben, über die kurz berichtet sei. Da ist zuerst ein Aufsatz: „Die französische Revolution und die bildende Kunst“, ausgehend von Taine's Lehre der Wechselwirkung zwischen Kunst und nationalem Leben entwirft Heigel auf dem Hintergrunde der politischen und kulturellen Zustände in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Bild der gleichzeitigen Kunstentwicklung. Der tiers état des Abbé Sieyès, die Sentimentalität in Paul et Virginie spiegelt sich wieder in den Bildern von Chardin und Greuze, die in unzähligen Stichen verbreitet wurden. Ferner, welches Künstlers Werke sind mehr der Spiegel seiner Zeit, dessen Geist er widerspiegelt, als die Bilder David's, dessen strenge Kunstherrschaft nur mit dem analogen politischen Tyrannis seines Freundes Robespierre verglichen werden kann. Dass unter solcher Zuchtrute Freiheit und Individualität verbannt waren, leuchtet ein. Keiner schmachtete mehr darunter als Proudhon, aber dennoch hängt hie und da von ihm „im Salon zwischen den Schildereien blutiger Thaten und stürmischer Vorgänge ein wunderlich abstechendes εἰδύλλιον, eine anakreontische Studie, der Künstlertraum einer jonischen Sommernacht!“ Nur die po-

litische Kunst wurde gepflegt, die Satire, die Karikatur. Allerdings Geist und künstlerische Qualitäten darf man dem seit 1791 herausgegebenen Almanach für die Freunde der Verfassung mit Zeichnungen von Louis Philipp Debucourt nicht absprechen. Das ganze Kunstgewerbe litt unter dem künstlerischen Bann der Zeit; man verfertigte Fayencepfannen in der Form der Bastille, Töpfe schmückte man mit der Abbildung von Marat's Tod etc. Aber trotz alledem die Brutalität des Bruches mit der überlieferten Kunst, dessen Träger David besonders ist, die Rückkehr zur Antike, es sind doch immerhin Fortschritte, sie bilden die Grundlage der neuen Kunst des neuen Jahrhunderts. Der Klassicismus erhielt sich noch einige Zeit, da der Imperator mit Vorliebe an Cäsar anknüpfte. David herrschte unumschränkt. Doch zur selben Zeit, wie Napolon fiel, erschienen Géricault's Werke, bald tauchte der glänzende Meteor Eugen Delacroix auf; der Herold der mit klingendem Spiel allenthalben einziehenden Romantik. — Das Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern in der Münchener Frauenkirche ist der Gegenstand eines weiteren Essays. Zuerst bespricht Heigel das herrliche Denkmal des „Hanns der Steinmeißel" vom Jahre 1438, das gleichsam unter dem Schutz der kaiserlichen Ahnen die Versöhnung zwischen Herzog Ernst und seinem Sohne Albrecht III. verherrlichte. Davon geht er über zu dem prächtigen Grabmal des Kaisers, das schon von Albrecht V. und Wilhelm V. beabsichtigt war und von Maximilian I. ausgeführt wurde, von Candid entworfen, von Krumper ausgeführt; wie P. J. Rée in seiner verdienstvollen Candidmonographie nachgewiesen hat, rührt der Entwurf allerdings von Candid her, doch der Guss wurde nach Heigel's Forschungen von Dionysius Frey (aus einer alten Kemptener Gießerfamilie stammend) ausgeführt. Eine Rechnung des Hofbauamtes von 1620 beweist dies. Sehr amüsant ist der Reigen, den Heigel veranstaltet; er führt die Urteile seit dem 17. Jahrhunderts über die beiden Monumente an, wie sie je nach dem Modegeschmack bald für das eine, bald für das andere günstig ausfielen. Ein anderes Erzeugnis des Candid'schen Geistes, dessen Ausführung wohl von Krumper herrührt, ist weiterhin besprochen, die entzückend schöne „Bavaria auf der Hofgartenrotunde zu München", die der Volksmund lange als „Diana" bezeichnet hat. Die Zuteilung an Candid-Krumper ist lediglich auf Grund stilistischer Verwandtschaft geschehen; sie erfreut sich auch der vollen Zustimmung P. J. Rée's. *Dr. EDMUND BRAUN.*

Rothenstein, English portraits. A Series of lithographic drawings by Will Rothenstein. Part I. London. (Grant Richards, im Mai 1897. 2 s. 6 d.).

Dem Bildnissammler wird dieses soeben begonnene und sich in 12 monatlichen Lieferungen ankündigende Werk sehr willkommen sein. Unter anderen werden uns die Bildnisse von den Dichtern und Schriftstellern Grant Allen, Colvin, Pinero, den Künstlern Walter Crane, Seymour Haden, H. Hunt, Prof. Legros, J. Sargent, Prof. Stanford, Whistler, der Schauspielerin Ellen Terry u. a. versprochen. In der ersten Lieferung finden wir Sir Frederick Pollock und den bedeutenden Romanschriftsteller Thomas Hardy, von dem schon eine unübertreffliche Radirung von Strang existirt. Die gegenwärtige Veröffentlichung appellirt aber nicht nur an Bildnissammler, sondern auch an weitere Kreise, da sie lauter Originalarbeiten eines jüngeren Künstlers bietet, der seit einiger Zeit in die Reihe der bekannteren englischen Steinzeichner getreten ist. Will Rothenstein wurde, so viel ich weiß, im Jahre 1872 in Bradford geboren, ist aber deutscher Abstammung. Er studirte in Paris, und war später auch eine Zeit lang Schüler von Legros in London. Zu den ersten graphischen Arbeiten, die ihn auf dem Festland bekannt machten, gehört der kleine weibliche Studienkopf, den die „Estampe Originale" veröffentlichte. Von früheren Arbeiten nennen wir die 1893 und 1896 gezeichnete Folge von 24 Bildnissen „Oxford Characters". In geistigem Verkehr mit Shannon, Whistler und Legros ist er, wie die vorliegende neueste Publikation gegenüber seinen früheren Arbeiten beweist, bedeutend herangereift und die Blätter müssen, ganz abgesehen von ihrem ikonographischen Interesse, als Kunstwerke viel Vergnügen bereiten. *H. W. S.*

DENKMÄLER.

Neapel. — Das eben in Gegenwart der gesamten königlichen Familie auf der Piazza Municipio in Neapel enthüllte *Reiterstandbild Viktor Emanuels* hat eine lange künstlerische Vorgeschichte. In dem Preisbewerb dafür siegte Emilio Franceschi; er starb nach Fertigstellung des Pferdes und des Gesamtmodells. Ihm folgte Tommaso Saleri, der den größten Teil des Sockel- und Piedestalschmucks, eine Statue der Partenope, zwei Bronzereliefs, Wappendarstellungen etc. schuf; dann starb auch er im Wahnsinn. Die Vollendung des Werkes geht auf Alfonso Balzico zurück, der architektonische Teil ist von dem Ingenieur Leone ausgeführt. Der Sockel aus rotem Granit von Baveno steigt auf drei Stufen auf und hat eine Höhe von 7,50 m. Die erwähnten Reliefs erinnern an die Vereinigung Neapels mit Italien und stellen die Begegnung Viktor Emanuels mit Garibaldi nach dem Feldzuge von 1860 in Unteritalien und die Übergabe des Ergebnisses der Volksabstimmung Neapels dar. Das Reiterstandbild des Königs misst 6,50 m Höhe, so dass das ganze Denkmal eine solche von 15,50 m erreicht. Der König ist in großer Generalsuniform mit Helm und in der Haltung des Befehlshabers dargestellt. — Die erste Anwesenheit der jugendlichen Kronprinzessin in der Stadt, deren Namen das kronprinzliche Paar trägt, hat Veranlassung gegeben, dass die Damen Neapels sich zu einem künstlerisch und materiell hervorragenden Geschenk für die Prinzessin vereinigt haben. Es ist eine Truhe im pompejanischen Geschmack, in enger Anlehnung einer in Pompeji gefundenen nachgebildet. Das Material ist getriebenes Eisen und Kupfer und die Verzierungen sind in der Ende des 15. Jahrhunderts in Blüte stehenden Niello-Arbeit (schwarz oder mit Gold ausgelegte Gravirarbeit) ausgeführt. Der mit karmoisinrotem Samt gefütterte Schrein enthält eine große Anzahl goldener und silberner Schreibtisch-Arbeits- und Toiletten-Gegenstände, denen Fundsachen aus Pompeji im museo nazionale zum Muster gedient haben. Auf einem großen Tablett sind die Namen der Damen des Komitees eingravirt. Das Kunstwerk ist unter Leitung des Direktors der Museen de Petra von dem Kav. Giac. Melillo ausgeführt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Görlitz. — Bei dem Zuge der Zeit nach Centralisirung künstlerischer Ausstellungen in einzelnen Großstädten sind die Bestrebungen von Provinzial-Kunstvereinen und deren Ausstellungen von um so größerem Wert. Der *Kunstverein für die Lausitz* war für seine diesjährige Ausstellung nach Auflösung des Verbandes der ostdeutschen Vereine und bei dem Umstande, dass gegenwärtig die großen Ausstellungen in Berlin, Dresden und München stattfinden, in schwieriger Lage. Trotzdem ist es gelungen, schon in der ersten Abteilung eine große Reihe tüchtiger Werke zur Ausstellung zu bringen. Die Sammelausstellung der „Dresdener

Kunstgenossenschaft" giebt allerdings von dem modernen Streben der sächsischen Hauptstadt kaum eine Andeutung, bietet aber aus älterer Zeit allerlei Fesselndes. Die „Verbindung für historische Kunst" hat die „Erstürmung von Bazeilles durch die Bayern" von L. Putz, „ein Hoch dem König" von Th. Rocholl und das durch innere Empfindung und Fernhaltung jeder Pose so mächtig wirkende „Einsegnung der Freiwilligen 1813" von A. Kampf gesendet. Unter den weiteren Werken ragen zwei Bildnisse von V. Parlaghy (Selbstbildnis und Windthorst) von A. Schöner (Berlin) und Frau v. Reibnitz (Berlin) und Landschaften von K. E. Morgenstern (Breslau) hervor. Die zweite Abteilung der Ausstellung wird u. a. von dem Ausstellerverband Münchener Künstler beschickt werden.

Urbino. — Im August d. J. wird in Urbino ein Denkmal Raffael's enthüllt. Im Anschluss daran wird in der Geburtsstadt des Meisters eine *Raffael-Ausstellung* stattfinden. Sie soll Nachbildungen jeder Art von Raffael's Bildern, Originalwerke, die auf Raffael sich beziehen, Drucke, Manuskripte, kurz alles umfassen, was das Leben und Schaffen des Meisters zu illustriren vermag. Für die Aussteller sind Medaillen und Diplome vorgesehen. Anmeldungen sind an den Bildhauer Ettore Ximenes in Rom zu richten.

G. v. T. Am 26. Juni fand in Budapest in Gegenwart des Unterrichts- und Kultusministers Wlassics die feierliche Eröffnung des mit der Landesbildergalerie in Verbindung stehenden Kupferstichkabinetts statt. Dasselbe enthält außer 3000 Handzeichnungen von alten Meistern 60000 Kupferstiche, welche zum größten Teil aus fürstlich Esterházy'schem Besitz stammen. Die für diese Gelegenheit durch den Vorstand der Sammlung, Dr. Gabriel von Térey, veranstaltete Kupferstichausstellung ist eine sehr reichhaltige (301 Nrn.) und bietet dem Beschauer Gelegenheit, die Entwicklung des Kupferstiches in Deutschland, Italien, den Niederlanden, Frankreich und England zu studiren. Glänzend sind die englischen Meister durch Schabkunstblätter vertreten, unter welchen die farbigen Reproduktionen von J. R. Smith und W. Ward besondere Beachtung verdienen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Berlin. — Die Junisitzung der *Archäologischen Gesellschaft* eröffnete in Vertretung des ersten Vorsitzenden Herr *Conze* mit Vorlage der eingegangenen Schriften, denen Herr Winter eine reiche Sammlung von Photographieen aus Kleinasien anreihte, die von der Direktion der anatolischen Eisenbahn dem hiesigen Museum eingesandt worden waren. Den ersten Vortrag hielt Herr *Kalkmann* über die Jakchos-Gruppe des älteren Praxiteles, die er aus einer Statue der Villa Albani, dem sog. Petersburger Eros und einer Figur aus Scherschel wiederherstellen zu können glaubt. Sodann sprach Herr *von Kekulé* über das Peliadenrelief des Berliner Museums, dessen antiken Ursprung er gegenüber neuerdings aufgetauchten Zweifeln mit Entschiedenheit vertrat. Zum Schluss gab Herr *Conze* vortrefflich ausgeführte photographische Aufnahmen der bei den französischen Ausgrabungen bei Didyma gemachten Funde herum, die der Freundlichkeit des Herrn Haussoullier verdankt wurden.

Berlin. — In der letzten Sitzung der *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* sprach Herr Prof. Springer über die Malereien auf der Burg Karlstein im Anschluss an die umfassende Publikation Neuwirth's. Die von Karl IV. heraufgeführte Kunstblüthe auf böhmischem Boden fand dabei in ihren Hauptvertretern den, auf der kaiserlichen Burg thätigen Malern, Thomas von Modena, Nikolaus Wurmser und vor allem Theoderich von Prag, diesem besonders als ersten bedeutenden Zeugen einer autochthonen böhmischen Kunst eingehende Würdigung. Herr Prof. Lehfeldt wies darauf auf ein großes Altarwerk in der Stadtkirche zu Neustadt a. d. Orla hin. An einen tüchtig geschnitzten Schrein legen sich mehrteilige Flügel, deren Innenseite Scenen aus dem Leben Johannis des Täufers und Heiligenfiguren tragen, während außen der Abschied Christi von den Seinen in zusammenhängender Darstellung gemalt ist. Zu den Seitenflügeln treten noch geschnitzte Heiligengestalten; eine sehr hohe Predelle mit dem jüngsten Gericht schließt das Werk nach unten ab, während es oben von einer geschnitzten h. Anna selbdritt und andern plastischen Figuren bekrönt wird. Auf Herkunft und Ursprung des reichen Werkes führen alte Rechnungen, die von einem Auftrag berichten, den der Rat von Neustadt im Jahre 1511 an Lukas Cranach vergeben hat. Danach war das Werk 1513 beendet, so dass es aufgestellt werden konnte, fast auf derselben Stelle, die es noch heute inne hat. In dem ganzen Werk weisen auch stilistisch viele Züge auf Cranach, besonders das Jüngste Gericht der Predelle ist unbedingt als Cranach, wenn auch zweiten Ranges unter mäßiger Mitwirkung des Meisters zu bezeichnen. Aber die oberen Tafeln stehen bei genauerer Prüfung dazu in starkem Gegensatz. Der Meister dieser Teile dürfte in der bayerischen Schule groß geworden und dann durch italienische, vor allem lombardische Einflüsse gereift sein; sein Stil deckt sich durchaus mit dem des als Pseudo-Grünewald oder Simon von Aschaffenburg viel umstrittenen Künstlers, von dem sich gerade in Nord-Thüringen zahlreiche Werke finden. Wie dieser Altar beweist, war er noch 1511 mit Cranach gemeinsam in Wittenberg thätig; zwischen 1520 und 1530 lebte er in Halle, und später mag ihn, den Maler des Heiligen und Legenden, das Vordringen des Protestantismus nach Aschaffenburg getrieben haben. Sicher war er jünger als Cranach und besaß schon in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts eine von diesem unabhängige Werkstatt. — Herr Regierungsassessor Giehlor legte darauf die Photographie einer frühen Zeichnung Albrecht Dürer's, das Martyrium eines jungen Heiligen vor, die in einem Sammelbande des Britisch-Museum bisher nie beachtet wurde. Das sehr bedeutende Blatt gehört etwa in die Zeit der Apokalypse und erweitert, mit den glücklichen Funden der letzten Zeit zusammengehalten, unsere Kenntnis von Dürer's jugendlichem Schaffen. Herr Geheimrat Lippmann besprach den Farbenholzschnitt von Albert Krüger nach einem dem Piero della Francesca zugeschriebenen Frauenporträt der Berliner Galerie. Das mit neun Platten hergestellte Blatt bedeutet insofern einen technischen Fortschritt gegenüber den bisherigen Versuchen, als die Veränderlichkeit der verschiedenen Platten durch Anwendung von Metall statt des der Feuchtigkeit unterworfenen Holzes glücklich vermieden ist. So konnte der als Radirer und Stecher geschätzte Künstler seine bekannten Vorzüge in der Wiedergabe alter Meister, ohne von technischen Zufällen abhängig zu sein, auch bei diesem farbenprächtigen Blatt voll entfalten.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1896/7. Heft 19.

Hans Thoma. Von E. Zimmermann. — Die große Berliner Kunstausstellung. Von P. Schultze-Naumburg. — Frühjahrs-Ausstellungen in New York. Von P. Hann.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1897. Heft 3.

Grunewald-Studien. II. Von F. Rieffel. — Eine frühgotische Kapelle in Metz. Von W. Schmitz. — Alte Kopie eines frühgotischen Glasgemäldes. Von H. Oidtmann. — Der Kirchenschatz von Mainz im XII. Jahrhundert. Von F. Minkus.

Inhalt: Der Nachlass des Malers Jürgen Ovens. Von H. Hampke. — Schneeli, Die Renaissance in der Schweiz; English Illustration, the Sixties; Ebe, Die Schmuckformen der Monumentalbauten; K. Th. Heigel, Geschichtliche Bilder; Rothenstein; English portraits. — Reiterstandbild Viktor Emanuels in Neapel. — Ausstellung des Kunstvereins für die Lausitz in Görlitz; Raffael-Ausstellung in Urbino; Eröffnung des Kupferstichkabinetts in Budapest. — Junisitzung der archäologischen Gesellschaft in Berlin; kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin. — Zeitschriften. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

† CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW. Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 31. 22. Juli.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

In Folge des Ablebens des Herrn Professor v. Lützow in Wien ersucht die unterzeichnete Verlagsbuchhandlung die Herren Mitarbeiter, ihre Beiträge für die Zeitschrift für bildende Kunst und die Kunstchronik bis auf weiteres ihr nach Leipzig, Gartenstrasse 17 zuzusenden.

SEEMANN & Co.

DIE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERLIN.

II.

Man mag in unserer Zeit der hitzigsten Kunstkämpfe, die, bei Lichte betrachtet, weniger auf den großen Streit der Meinungen als auf kleinliches Gezänk um lokale Rangstreitigkeiten und Nebenbuhlerschaften hinauslaufen, von der Berliner Malerei so gering denken, wie man will — die Berliner Plastik behauptet nach wie vor die ganz Deutschland beherrschende Stellung, die ihr Rauch zu Anfang des jetzt scheidenden Jahrhunderts erobert hat. Wir geben gern zu, dass glückliche äußere Umstände, die siegreichen Kriege von 1813—1871, der Zusammenfluss des durch Industrie, Handel und Börsenspekulation erworbenen Reichtums nach Berlin, die Erhebung Berlins zur Reichshauptstadt u. a. m. reichlich an der dauernden Unterstützung der Berliner Plastik mitgeholfen haben. Warum nicht aber auch an der Malerei? Wir möchten die Behauptung wagen, dass die norddeutsche Kunst, die ihren Sammel-, Mittel- und Gipfelpunkt in Berlin gefunden hat, einen vorwiegend plastischen Charakter hat, während die mittel- und süddeutschen Künstler früher eine schwärmerische Neigung für ein Farbenkonzert von feinster Harmonie hatten, jetzt mit Leidenschaft verschwimmenden Konturen und Tonarten nachgehen, die sich ins Unbestimmbare, Endlose, bisweilen auch in nebelhaften Wahnsinn verlieren. Trotzdem giebt es auch in München und Dresden Bildhauer genug; aber sie sind entweder von weichlicher, empfindsamer Art, oder sie sind herb und streng, weil sie zum Teil in Italien von den Quattrocentisten oder in Paris ein Stück von roher Energie gelernt haben. Dass München Fühlung mit Florenz gewinnt, ist erklärlich, weil München keine festbegründete Überlieferung in der Bildhauerkunst hat. Schwanthaler war als Romantiker vereinzelt und auch nicht nachahmungswert, und unter den Akademikern waren zwar tüchtige Lehrer, aber kein einziges führendes Talent. Die Berliner Ausstellung hat von Münchener Bildwerken so wenig aufzuweisen (nur ein paar kleine Büsten und etwas Genreplastik), dass zu einer näheren Erörterung der Stoff fehlt, man müsste denn etwa *Adolf Hildebrand*, der mit einer keck aus dem Leben gerissenen Büste eines alten Generals vertreten ist, zu den Münchenern rechnen. Von den zwei Dresdener Bildhauern, denen wir in Berlin begegnen, interessirt uns nur *Erich Hösel*, der sich, wie wohl fast alle unter den jüngeren, von der Rietschel'schen Schule, die in ihrer Empfindsamkeit und in ihrem malerischen Schwung die Brücke zwischen Nord- und Süddeutschland bauen wollte, völlig frei gemacht hat. Er ist durch und durch Realist, der nur das Gesehene, das Modell wiedergiebt, aber stets in einer originellen Auffassung. So überraschend und in seiner unheimlichen Naturwahrheit überzeugend wie sein hunnischer Reiter vor wenigen Jahren, dessen struppiges Rösslein bei einem Ritt durch die Steppe vor einem aus dem Sande herausragenden Totengebein stutzt, wirkt freilich sein diesjähriges Bildwerk, ein entlaufener Negersklave, der mit einem ihm auf die Fersen gehetzten Bluthund einen schauerlichen Kampf um sein Leben besteht, nicht. Auch der äußerste Realismus hat eine Grenze, jenseits deren wilde Energie sich

in bestialische Roheit umsetzt, und diese Grenze hat Hösel überschritten. Hier ist der ästhetische Eindruck so entscheidend, dass dagegen die große Virtuosität in der Behandlung der beiden zu höchster, verzweifelter Kraftanstrengung angespannten Körper nicht aufkommen kann.

Wie die Dresdener Plastik, die man allerdings in diesem Jahre nur nach der Dresdener Ausstellung richtig beurteilen kann, hat auch die Düsseldorfer in neuerer Zeit einen Aufschwung genommen, der sich nach außen hin besonders dadurch kundgiebt, dass man anfängt, sich in der monumentalen Plastik von Berlin unabhängig zu machen und junge Kräfte Düsseldorfs an großen Aufgaben heranzuziehen. Das ist durchaus zu billigen, auch wenn bei dem ersten Versuch nicht sogleich völlig befriedigende Schöpfungen erwachsen. Frankfurt a. M. hat sein Kaiserdenkmal von dem Düsseldorfer *Clemens Buscher* erhalten, und das Düsseldorfer ist von *Carl Janssen*, dem Lehrer der Bildhauerkunst an der Akademie, geschaffen worden. Ersteres haben wir an seinem Aufstellungsorte gesehen: eine vortreffliche Reiterstatue, die völlig dem schlichten Wesen des alten Kaisers entspricht, am Sockel aber zum Teil unbegreiflich steife, zum Teil nichtssagende Allegorien, die weder malerisch noch plastisch gedacht sind. Das Düsseldorfer Denkmal kenne ich nur aus dem in Berlin aufgestellten Gipsmodell in der Größe des Originals. Eine mäßige Kaiserstatue, die von zwei höchst schwülstigen weiblichen Figuren, dem Genius des Sieges und dem des Friedens begleitet wird! In Berlin steht diese unruhige Masse dicht vor uns auf niedrigem Unterbau. In Düsseldorf soll sie besser wirken; ein völlig uneingeschränktes Lob haben wir aber nicht gehört. Und doch muss Janssen ein sehr tüchtiger Künstler sein! Das beweisen die beiden meisterhaften Flachreliefs an den Langseiten des Sockels, die Preußen in seiner tiefsten Erniedrigung 1806 und in seiner sieghaften Herrlichkeit 1871 darstellen, ferner ein ganz eigenartiges, groß gedachtes und in großem Stile ausgeführtes Grabdenkmal und eine von sprühendem Leben, von Energie und Kraftfülle förmlich strotzende Büste des alten Zieten. Janssen scheint danach ein Künstler zu sein, dessen durch und durch realistische Begabung dem hergebrachten Allegorienkram hilflos gegenübersteht.

In Berlin entfalten sich trotz des starken Wettbewerbs oder vielleicht gerade deswegen die bildnerischen Kräfte viel freier und fast immer ihrer Eigenart entsprechend. Kaiser-, Bismarck- und Kriegerdenkmäler spielen zwar immer noch eine große Rolle in der Berliner Plastik; aber wenn auch wenig Originelles dabei herauskommt, so darf man nicht vergessen, dass der materielle Gewinn, den die Künstler aus solchen Brotaufgaben ziehen, ihrem Genius die Flügel entfesselt und ihn zum Aufschwung in die Regionen der freien, wenn auch nicht immer der idealen Kunst anspornt. Auch der Berliner Magistrat, der seine frühere Gleichgültigkeit gegen den künstlerischen Schmuck der Hauptstadt überwunden hat, ist neuerdings ein nicht zu verachtender Faktor im Kunstleben der Residenz, namentlich für Bildhauer, geworden, und endlich haben reiche Leute von ihren Reisen nach Italien und Paris die Erkenntnis heimgebracht, dass es eine Schmach ist, wenn die Berliner Friedhöfe Jahr aus Jahr ein nur mit den jämmerlichen Dutzendarbeiten phantasieloser Steinmetze bedeckt werden. Diese und noch einige andere Momente sind die sicheren Grundlagen für das weitere Gedeihen der Berliner Plastik, und da diese Vorbedingungen keine andere Stadt Deutschlands bieten kann, so wird der Berliner Plastik so lange das materielle Übergewicht erhalten bleiben, so lange Berlin des deutschen Reiches Hauptstadt bleiben wird.

Aber auch das geistige Übergewicht zu behaupten, wird ihr nicht schwer fallen, wenn sie sich so weiter entwickelt, wie wir es seit etwa zehn Jahren beobachtet, aber noch niemals so stark empfunden haben wie in diesem Jahre. Wer will heute noch von preußischer Korrektheit, Steifheit, Gedankenarmut und Phantasielosigkeit sprechen, wenn er vor die kolossale Gruppe des „großen gigantischen Schicksals“ von *Hugo Lederer* tritt, einer Frauengestalt im Stile einer Kassandra oder Klytemnästra, welche mit dem in die Ferne gerichteten Seherblick langsam vorwärts schreitet, in jeder der herabhängenden Hände ein willenloses oder vergebens sich auflehnendes Menschenkind, rechts ein junges Weib, links einen noch tapfer kämpfenden Jüngling mit sich schleifend? Diese eine Schöpfung weist schon allein eine ganze Jahresproduktion in deutschen Landen auf. Und dazu kommen noch die aus tiefer Gedankenarbeit entsprossenen Grabdenkmäler von *Johannes Götz*, *Carl Bernewitz*, *August Kraus*, *Ernst Herter*, *H. W. von Glümer*, *Hermann Hidding* und *J. Uphues*, dann die für einen im Osten Berlins, dem Arbeiterviertel, gelegenen Platz im Magistratsauftrage ausgeführte Gruppe eines Fabrikschlossers, der die ihm von seinem sich an ihn schmiegenden Sohne gebrachte Mittagsmahlzeit im Behagen eines Abglanzes seines häuslichen Glückes verzehrt, von *Wilhelm Haverkamp*, die kräftige Gestalt eines jungen Schmiedes, der sich in einer Arbeitspause den Schweiß von der Stirn wischt, mit einem höchst reizvollen poetischen Sockelrelief, das ebenfalls die Freuden des idyllischen häuslichen Glückes verherrlicht, von *Gerhard Janensch*, die feierlich ernste, aber aus modernem Empfinden herausgeborene Gruppe „Christus und die Kinder“ von *Peter Breuer*, die beiden von holdester Anmut erfüllten Wandbrunnen von *C. v. Uechtritz* und *H. Hidding* und die beiden im Wurf begriffenen Kugelspielerinnen — die eine nackt, die andere bekleidet — von *Walter Schott*, zwischen denen zu wählen es schwer wird, weil der geistvolle Künstler jedem der beiden Wesen, obwohl sie derselben Form entstammen, besondere Reize mitgegeben hat.

Wenn man noch dazu eine Menge von Büsten und

pikanten Werke der plastischen Kleinkunst rechnet, die sich so raffinirt entwickelt hat, dass dem italienischen Import die Einfallspforte fast ganz verriegelt worden ist, so hat man ein so universelles Bild plastischer Kunstthätigkeit, dass Berlin aus eigenen Mitteln auf diesem Gebiete wenigstens mit Paris konkurriren könnte, wenn einmal die Gelegenheit zu einer gewaltigen Kraftanstrengung in großem Stile geboten würde.

ADOLF ROSENBERG.

EIN FRANKFURTER PATRIZIER UND SEINE KUNSTSAMMLUNG.[1])

Kataloge von Kunstsammlungen sind zumeist Leichensteinen zu vergleichen. Bezeichnen sie doch in der Regel die Auflösung der Sammlungen und die unfreiwillige, seltener die freiwillige Trennung des Begründers von den Kindern seiner Muße, seines Eifers, seiner Opfer und seines Geschmackes. Wie oft hat der Kunstfreund den Schmerz, mit dem Katalog in der Hand, den wohlgefügten Prachtbau einer glänzenden Sammlung unter dem monotonen Hammerschlag des Auktionators, einer wahren Totenuhr, in wenigen Stunden auseinander fallen zu sehen. Selten geben Freunde einer Sammlung das Geleite, wie es bei Lorenz Gedon geschah; in der Regel ist es der Unternehmer, der für die mehr oder minder ehrenvolle Bestattung aufzukommen hat. Das ist die Regel: um so erfreulicher sind Ausnahmen. Mit einem solchen Fall haben wir es hier zu thun.

Ein Mann von vornehmer Denkungsart und ebenso feiner als bonhomer Empfindung führt uns, in Jahren vorgerückt, aber frisch von Sinn und Herz, in sein kunstgeschmücktes Haus ein. Er hat die Liebenswürdigkeit, beim Eintritt in die schön geschmückten Räume uns mit seiner Person, seinem Werdegang und der Entwicklung seiner Sammlerneigung vertraut zu machen, und schlägt damit zugleich die Note an, die als Grundton, als Leitmotiv in dem mannigfach gegliederten Besitz durchklingt. Man wird dabei des Genusses froh, indem die lebhaft vibrirende Empfindung des Besitzers den Besucher begleitet, und jedes Stück der Sammlung Leben gewinnt durch die Schilderung, wann und wie es erworben worden, wer die Vermittler und Vorbesitzer waren, kurz alles, was dem Besitz des Kunstfreundes Leben und Wert verleiht. Hier tritt der Sammler mit Kopf und Herz an uns heran im Gegensatz zu den beamteten Führern einer Sammlung und der dürren Aufzählung in posthumen Katalogen.

Wilhelm Peter Metzler, Teilhaber eines der ältesten Frankfurter Bankhäuser (die Firma B. Metzler sel. Sohn und Cons. feierte 1874 das Gedächtnis 200jährigen Bestehens), zeigt in dem selbst geschriebenen Lebensabriss, wie seine frühe Jugend schon unter künstlerischen Eindrücken in dem vornehmen Hause seiner Eltern stand. Die Jünglingsjahre empfingen in Heidelberg künstlerische Anregung und Weihe im weiteren Sinn. Den Durchgangspunkt bildete ein zweijähriger Aufenthalt in Paris (1836 ff.); indes war es hier vorwiegend der Verkehr mit Künstlern und Kunstfreunden, die den Patriziersohn, neben seiner beruflichen Ausbildung, höheren Zielen zuführte. Die Begründung des eigenen Hausstandes im Jahre 1844 führte zunächst zur Erwerbung von Gemälden moderner Meister, bis eine Kunstfahrt nach Italien (1862) die Neigung des Sammelns zum Durchbruch brachte: „aus reiner Freude am Schönen" begann Wilhelm Metzler zu sammeln; erst später erkannte er, was ihn damals „sozusagen unbewusst" bei den ersten Ankäufen leitete. Die Pflege der Werke moderner Malerei dauerte daneben fort und führte u. a. zur Herstellung schöner Sammlungsräume im eigenen Hause. Die kunstgewerbliche Bewegung zu Anfang der siebziger Jahre ergriff auch unseren Kunstfreund mächtig. Wer jene Zeit mit Bewusstsein erlebt hat und namentlich die damaligen Frankfurter Kreise kennt, wird den freudigen Zug nachempfinden, der in Metzler's Schilderung jener stimmungsvollen Periode anklingt. Die Mäcene Carl Anton von Hohenzollern, Carl M. von Rothschild und die Brüder Freiherren von Bethmann erscheinen da; feinsinniger Sammler, wie Moritz Gontard, Carl Anton Milani, Guido Oppenheim, Richard Abenheimer u. a. wird gedacht. Auch der Kunsthandel, besonders Selig Goldschmidt, der unlängst verstorbene Chef des Hauses J. & S. Goldschmidt, das Welthaus Jos. Baer & Co. u. a. ist in Ehren und mit dem Zuge freundlicher und dankbarer Erinnerung genannt. In allem begegnet man dem Ton einer aufrichtigen Liebe zur Sache, der Freude am Schönen und des Wohlwollens im Verkehr. Aus diesen Empfindungen ist denn auch der vorliegende Band hervorgegangen, der zunächst eine Gabe für Kinder, Verwandte und Freunde zu sein bestimmt ist.

Der von Direktor Frauberger redigirte Text folgt der örtlichen Aufstellung der Gegenstände, wie sie in den Räumen des mit so vielem Geschmack ausgestatteten *Metzler'schen* Wohnhauses verteilt sind. Eine Grundrissskizze wäre dementsprechend hier am Platz gewesen, und gut gewählte Teilansichten der Räume hätten vortrefflich ein ergänzendes Wort gesprochen. Als geschlossene Abteilungen sind die antiken Terrakotten, Proben japanischer Kunstfertigkeit sowie die Plaketten und Medaillen zusammengehalten. Daneben sind die verschiedensten Zweige des höheren wie des niederen Kunstgewerbes vertreten. In der Vorführung sind die Materialunterschiede maßgebend. In Edelmetallen begegnen wir reizenden Erzeugnissen deutscher wie italienischer Goldschmiedekunst. Majoliken und Eisen sind eine Haupt-

1) Die Kunstsammlung des Herrn *Wilhelm Peter Metzler* in Frankfurt a. M. Erläutert von Heinrich Frauberger, Frankfurt a. M, Jos. Baer & Co., 1897. gr. Fol. Farbentafel, Porträttafel, 60 Lichtdrucktafeln und 95 Textabbildungen und 68 S. Text.

stärke der Sammlung: unter Bronzen und Emailwerken sind wahre Perlen. Auch die schönen Porzellan-Gruppen des vorigen Jahrhunderts sind in gewählten Stücken vertreten, und die Nadelkunst weist vortreffliche Stücke auf.

Die Lichtdrucktafeln geben, vermöge einer sehr glücklichen Tönung, so vortreffliche Bilder, wie es nur in seltenen Fällen gesagt werden kann. Hier verdient anerkennend hervorgehoben zu werden, dass die ärgerlichen Zwischenlagen von sogenanntem Seidenpapier durch einen glatten, aber kräftigen Normal-Papierstoff ersetzt sind, eine Anordnung, die direkt zur Nachahmung zu empfehlen ist.

Wie begreiflich ist, sind in der Bestimmung die Annahmen des Besitzers maßgebend gewesen, so dass es unbenommen bleibt, an der Hand der Abbildungen selbst sich andere Anschauungen zu bilden. Wenn bei der höchst kostbaren Limoges-Tafel von J. Penicaud darauf großes Gewicht gelegt wird, dass sie in der Anordnung der kleinen Passion von Dürer folgt, so beweist es, welchen Wert man in jener Zeit auf den Namen des deutschen Meisters legte; dabei haben sich aber die Herren Limousiner als recht geringe Zeichner erwiesen und eigentlich auf den Namen Dürer's gesündigt. Bei der nicht systematischen Aufzählung ist es stellenweise nicht ganz leicht, zu den Tafeln den textlichen Beleg aufzufinden. Eigentlich hätte man von dem Fachmann eine streng fachmännische Katalogisirung erwarten sollen, nachdem der Besitzer die orientirenden Gesichtspunkte gegeben hatte. Die „Kollektion Spitzer“ war in dieser Hinsicht vorbildlich. Wo so große Mittel, wie im vorliegenden Fall, in Bewegung gesetzt wurden, durfte die wissenschaftliche Beschreibung durch vollständige Mitteilung aller Inschriften, Nachbildung von Signaturen, Künstlermarken, Meister- und Beschauzeichen erschöpfend wahrgenommen werden. Ein in solch monumentaler Erscheinung auftretender Katalog hat die Aufgabe, einen wohlgerichteten Baustein zur Kunstforschung zu liefern. Die Bildtafeln geben allerdings dem Kunstfreunde wie dem Forscher vortreffliches Anschauungsmaterial an die Hand; die autotypischen Textabbildungen stehen kaum auf der gleichen Höhe. Was der hochsinnige Besitzer selbst zu geben beabsichtigt hat, ist dabei reichlich erfüllt. Sein künstlerisches Glaubensbekenntnis, das er in dem Worte von Lavater zusammenfasst: „Jeder Sinn für das Schöne, den in uns ein gütiger Gott legt, ist dem Weisen ein Strahl seines göttlichen Bildes“, legt Zeugnis dafür ab, welch hohe Anschauungen ihn auf den Pfaden des Sammlers begleitet haben. Die Beurkundung vollzieht er schließlich in der vorliegenden, benevolen Stiftung. *d—r.*

BÜCHERSCHAU.

M. Guggenheim: Le Cornici italiane — dalla metà del XV. secolo allo scorcio del XVI. — con breve testo riassuntivo intorno alla storia ed all' importanza delle cornici. — 100 tavole, 120 cornici. U. Hoepli, editore, 1897.

Der in Venedig wohlbekannte, intelligente und strebsame Antiquar Michelangelo Guggenheim, der Besitzer und Bewohner des stolzen Palazzo Balbi am Canal Grande, hat ein gar merkwürdiges und beachtenswertes Album in genanntem Werke veröffentlicht: in 100 einzelnen, abgelösten Blättern 120 verschiedene Modelle von ausgewählten italienischen Rahmen aus der angegebenen Zeit, in chronologischer Ordnung dargestellt. Es ist dies wohl das erste Mal, dass ein derartiges, in seinem Bereiche nahezu vollständiges Unternehmen ausgeführt worden, und es ist anzunehmen, dass es in der Kunstwelt sowohl wegen des belehrenden Inhaltes als wegen seiner praktischen Nützlichkeit mit allgemeiner Anerkennung aufgenommen werden wird. Sollte man auch streng genommen über die Wahl der Modelle einige Einwürfe zu machen haben und bisweilen für die Verwendung derselben in der thatsächlichsten Nachbildung einen größeren Maßstab und eine reinere Ausführung der Lichtdrucke sich wünschen, so ist doch im Ganzen die Arbeit gut ausgeführt, und es liegt damit ein solcher Schatz musterhafter Stücke der dekorativen Kunst vor, dass man sich schließlich zu verwundern hat, wie ein so reichhaltiges Sammelwerk für den verhältnismäßig niedrigen Preis von 50 Lire geliefert werden konnte. Dass es übrigens das Ergebnis jahrelanger Bemühungen seines Autors ist, womit er das bezügliche Material zu sammeln sich bestrebte, kann auch nicht irgend jemanden verwundern. Zur Erreichung des vorgesetzten Zieles hat er aus allen Ländern, und zwar sowohl in Privatsammlungen als in öffentlichen Museen und Kirchen sich die Vorlagen ausgesucht und dieselben photographisch aufnehmen lassen. Für die Wiedergabe der Aufnahmen in Lichtdruck bediente sich der Verf. der bewährten Firma C. Jacobi in Venedig, während dem einsichtsvollen Mailänder Verleger die Sorge für die Herausgabe des Bandes überlassen wurde. In seinem kurzgefassten Texte betont Herr Guggenheim mit Recht, wie verhängnisvoll für den ursprünglichen Einklang der Gemälde aus den vergangenen Jahrhunderten mit ihren Rahmen die Zeit Napoleons I. mit dessen bekannter Gewaltthätigkeit gewesen, und wie viel Wertvolles bei der Hast der Raubgier zertrümmert oder verschleudert worden, während dann auch die Änderung des Geschmackes im allgemeinen bewirkte, dass die Bilder mit neuen, mehr oder weniger willkürlichen Einfassungen versehen wurden. Demnach sind es heutzutage fast nur Ausnahmen, wenn man die ehrwürdigen Produkte unserer alten Maler in ihrer harmonischen Zusammenstellung mit den ursprünglichen Rahmen noch vorfindet. Diese Ausnahmen aber sollten Maler und Sammler auf die Wichtigkeit der richtigen Einrahmung alter Bilder hinweisen. In gewissen Galerieen ist man jetzt ebenso wie auf Erwerbung neuer alter Meisterwerke der Malerei auf Ankauf alter guter Rahmen bedacht. Da die Zahl der erhaltenen guten Stücke aber sehr beschränkt ist, so kann eine Sammlung, wie die vorliegende, vortrefflich dienen, gute Nachahmungen alter Musterstücke anfertigen zu lassen. Es ist z. B. dem Schreiber dieser Zeilen bekannt, dass bereits mehrere Mailändische Sammler aus dem Schatz des vorliegenden Albums geschöpft haben. Sie geben die Guggenheim'schen Vorlagen geschickten Handwerkern zur Ausführung, um ihre Gemälde auf würdige Weise einrahmen zu lassen. Dies Bestreben unterstützt die vorliegende Sammlung insbesondere dadurch, dass sie die alten Vorbilder nicht nur in chronologischer Folge geordnet wiedergiebt, sondern auch die in den verschiedenen Regionen Italiens vorkommenden Typen ausdrücklich angiebt und zu-

sammenfasst. So finden wir lombardisch-venetianische, emilianische, toskanische und umbrische Rahmen. Ein Blick auf das Verzeichnis der Besitzer und ihrer Wohnorte lehrt, wie verstreut die Umrahmungen, die ihre Wiedergabe in den Werken gefunden haben, in der Welt sind; gleichzeitig wird man aber finden, dass viel gute Stücke unpublizirt geblieben sind, wogegen andere, minderwertige getrost hätten fehlen dürfen. In Mailand und Umgebung hätten z. B. manche Kirchen wertvolle Muster echt lombardischen Charakters liefern können, ferner gedenken wir hier der Rahmen in der Galerie von Parma, die deren Direktor für die Bilder von Correggio und Mazzola aus den Kirchen erhalten hat; durch Anderson sind sie photographisch aufgenommen und so der Welt bereits zugänglich gemacht worden. Nicht minder gute Werke der Art finden sich in Bologna und den umliegenden Orten, der schöne Hochrenaissancerahmen der hl. Cäcilie von Raffael verdient hier besondere Erwähnung. Wenn ich nicht irre, ist auch in Piacenza in San Sisto ein Rahmen vorhanden, der das andere berühmte Original des Urbinaten umgab. In Toscana und Umbrien wäre für eine Nachlese noch viel Stoff, aber auch im Auslande wäre gar viel sehr Gutes noch zu erlangen. Das kleine Rundbild der Madonna Connestabile in St. Petersburg hat z. B. einen Rahmen, der schon von der Firma Braun vollständig aufgenommen worden ist. Gewiss ist, dass in der Sammlung Guggenheim viel Gutes und Unedirtes veröffentlicht ist. Ein Mangel scheint uns das Fehlen der Angaben über die Farben, die wenigstens, wenn sie nicht in der Wiedergabe selbst, doch in der Unterschrift oder sonst im Text hätte angedeutet werden können. Als Vorlagen sind die Maße der Aufnahmen zu klein und die Details zu undeutlich; wenn Herr Guggenheim nur die Hälfte der Aufnahmen in größerem Maßstabe und in der wünschenswerten Schärfe gegeben hätte, so würden wir seine Publikation noch freudiger begrüßt haben. Dass der Verfasser alle Rahmen leer giebt, kann ihm insofern nicht verargt werden, als viele der aufgenommenen Stücke in der That ohne Bild sind und in Rahmensammlungen vorkommen. Nach unserer Meinung hätte in den Fällen, wo der Rahmen ein Bild umschließt, das dazu passt, letzteres mit aufgenommen werden können. Denn so gewiss es ist, dass der Rahmen das Bild hebt, so gewiss ist auch das Gegenteil der Fall; die vollkommenste Publikation von Rahmen wäre unserer Meinung nach die, bei der zugleich die Bilder mitgegeben werden, weil beide Elemente aufeinander wirken und sich gegenseitig beleben, *GUSTAV FRIZZONI.*

Charles Eastlake, Pictures in the National Gallery London with descriptive text written (unofficially) by Charles L. Eastlake, Keeper & Secretary N. G. München, Hanfstaengl. Lfg. I—IV.

Diese treffliche Publikation ist bis zur 4. Lieferung gediehen. Nachdem er die Toskaner in der zweiten abgeschlossen hat, bespricht Eastlake die Sieneser in der dritten und die Umbrier in der vierten. Sein knapper, anspruchsloser Text eignet sich vorzüglich zur orientirenden Begleitung, die Lichtdrucke und Photogravüren lassen nichts zu wünschen übrig, so dass die Veröffentlichung in der That die lang gefühlte Lücke eines Bilderatlases der schönsten Galerie Europas würdig ausfüllt. Dieser Ehrentitel droht übrigens der Londoner Galerie zu schwinden. Dass sich die Regierung immer noch nicht entschließen kann, die Leitung einem sachverständigen Gelehrten anzuvertrauen, sondern sie einem wenn auch noch so angesehenen Maler überlässt, hat schlimme Folgen, wie die Ankäufe der letzten Jahre beweisen; sie tragen kaum dazu bei, das künstlerische Gesamtniveau der Sammlung zu steigern. Gegenwärtige Publikation bietet 120 Vollbilder und etwa ebensoviele Textabbildungen, für die sie ja nur unter wirklichen Meisterwerken die Auswahl zu treffen brauchte. Es kann uns mit Genugthuung erfüllen, dass ein immerhin so wichtiges Werk von deutscher Seite verlegt wird.

Die Galerie der Königin Christine von Schweden.[1]) Als die Schweden unter General Königsmark am 16. August 1648 Prag einnahmen, fanden sie in dem Schlosse am Hradschin die Kunstkammer reich besetzt und gefüllt mit den herrlichsten Gemälden und unschätzbaren Kostbarkeiten. Vor dem Einfalle der Sachsen, im Jahre 1631, hatten die kaiserlichen Inspektoren vieles geborgen und gerettet, aber inzwischen waren all die Schätze wieder zurückgebracht und die von den Sachsen geraubten durch andere Objekte aus Graz und Wien ersetzt worden. Der größte Teil rührte aus der Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. her, einem der leidenschaftlichsten Sammler, die es überhaupt je gegeben. Die Schweden fragten aber wenig nach der Provenienz, sondern sie nahmen mit sich alles, dessen sie habhaft werden konnten. In Anbetracht der höchst dürftigen Inventare jener Zeit ist es schwer festzustellen, welche Gemälde und welche Kleinode es gewesen, die als gute Kriegsbeute damals nach Schweden wanderten. Ein großer Teil ging in den Besitz der Königin Christine von Schweden über, welche, als sie Stockholm verließ, als ihr Eigentum mit sich nahm, was ihr des Mitnehmens wert schien. Immerhin blieb ein großer Teil der ehemals Rudolfinischen Schätze in Schweden zurück, und nicht wenige der Gemälde des Nationalmuseums in Stockholm rühren aus der Prager Beute her, obwohl diese Thatsache vielfach geleugnet wird. Es handelt sich aber hier keineswegs, eine Restitution anzustreben, sondern lediglich historische Thatsachen zu konstatiren. Jedermann, der mit dem alten Bestande der Kais. Wiener Museen vertraut ist, wird bei einem Besuche des Stockholmer Museums auf das heimlichste angemutet, denn überall sieht er alte, wohlbekannte Meister, die ihre intime Zugehörigkeit zu den Gemälden der Wiener Museen nicht verleugnen können. Dies sind zumeist alte Niederländer des 16. Jahrh. und deutsche Maler, Meister, die zur Zeit Kaiser Rudolfs geschätzt und gesucht waren. Ganz gewiss aber stammen aus Prag: das Porträt Kaiser Ferdinands I. von *Georg Pencz;* Karl V. und Joh. Friedrich von Sachsen auf der Jagd von *L. Cranach* d. j.; die Ehebrecherin, eine Lucretia und eine Venus mit Cupido von *L. Cranach* d. ä.; mehrere *J. Beuklaer* und vor allem der große Merkur von *Jacopo de Barbari;* abgesehen von vielen anderen Gemälden, die sich in schwedischen öffentlichen und Privatgalerieen zerstreut finden. Die schwedischen Berichte selbst schätzten damals die in Prag gemachte Beute auf 7 Millionen Thaler. Von den 760 Gemälden, die sich vor dem Einfalle der Schweden in Prag befanden, blieben nur 10 — sage zehn — zurück! Nach dem Inventar von 1652 lassen sich mehr als 2000 Kunstobjekte und Kleinode der Prager Kunstkammer im Besitz Christinens, nachweisen. Diese Thatsachen sind dem Kunsthistoriker ziemlich bekannt, denn es ist hinreichendes Quellenmaterial darüber veröffentlicht worden. Der Ver-

1) *Olof Granberg.* La Galerie de tableaux de la Reine *Christine de Suède* ayant appartenu auparavant a l'Empereur *Rudolphe II.* plus tard aux *Ducs d'Orleans.* Stockholm, 1897. Mit 50 Lichtdrucken.

fasser des vorliegenden Werkes, Herr *Olof Granberg*, dem die Kunstgeschichte schon manchen wichtigen Beitrag verdankt, und der in seltener und anerkennenswerter Weise die Thatsachen vorurteilsfrei sprechen lässt, versucht es nun in einem „Catalogue raisonnée" die Herkunft der Bilder der Königin Christine nachzuweisen und, soweit dies möglich ist, auch den gegenwärtigen Standort derselben zu konstatiren. Granberg veröffentlicht zu diesem Zwecke eine Reihe von Inventaren, die, wenn auch schon zum Teil von Beda Dudik 1852 und 1867 und von Campori 1870 publizirt, hier durch ein bisher nicht veröffentlichtes viertes Inventar eine wichtige Ergänzung erfahren. Es sind dies: 1. Das Inventar aus dem Besitze des Grafen *Nils de Brahe* zu Stokkloster, welches wahrscheinlich nach Anordnung des Grafen Königsmark im Jahre 1648 abgefasst wurde und ein Verzeichnis der Kunstkammer Kaiser Rudolfs bildet. 2. Das Inventar vom Jahre 1652 der Kgl. Bibliothek in Stockholm, von Marquis Du Fresne, dem Intendanten der Königin Christine, redigirt. Es nennt 511 Gemälde, ist aber so jämmerlich abgefasst, dass nur wenig daraus zu entnehmen ist. 3. Das Inventar des Archivio Palatino zu Rom, unmittelbar nach dem Tode der Königin in Rom 1689 aufgenommen. 4. Das Inventar der im Jahre 1721 noch vorhandenen Gemälde des Nachlasses der Königin Christine im British-Museum. Auf Grund dieser und der gesamten Litteratur gelang es Granberg, einen Katalog von 235 Gemälden zu rekonstruiren, welcher eine deutliche Vorstellung von den Galerieschätzen der Königin giebt, und von welchen der Herausgeber 50 in Reproduktionen nach den Stichen der Orleans-Galerie u. a. dem Leser deutlicher veranschaulicht. Nicht jedermann weiß sogleich, dass es sich hier um die kostbarsten Meisterwerke handelt, deren Provenienz aus der Rudolfinischen Sammlung allein für die meisten ein Attest ihres hohen Wertes abgiebt. Nach dem Inventar von 1652 stammten 393 Bilder von 511 der Sammlung Christinens aus Prag. — Es ist interessant, das fernere Schicksal dieser Sammlung kennen zu lernen. Die Königin Christine nahm einen großen Teil der Bilder mit sich nach Rom, und die Sammlung blieb so ziemlich unberührt, mit Ausnahme jener zwei herrlichen Dürer-Bilder: Adam und Eva, welche Kaiser Rudolf seiner Zeit gekauft hatte, und welche Christine nun an König Philipp IV. von Spanien schenkte, und die sich gegenwärtig in Madrid befinden, und jener neun *Gerard Dow's*, welche sie sämtlich von dem Gönner dieses Malers, dem kunstsinnigen Spierings, dem schwedischen Residenten im Haag, zum Geschenke erhalten hatte, und welche sie bei ihrer Abdankung diesem zurück gab. Christine testirte ihre ganze Sammlung dem von ihr hochverehrten Kardinal *Decio Azzolini*, der sich dieses angeblich erschlichenen Besitzes nicht lange freuen konnte, denn er starb im selben Jahre wie Christine 1689. Die Gemälde erbte sein Neffe *Pompeo Azzolini*, der sie an den Neffen des Papstes Innocenz XI., *Livio Odescalchi*, verkaufte; von diesem erbte sie *Baldassare Odescalchi-Erba*, der sie nach langen Unterhandlungen an den Herzog *Philipp von Orleans* verkaufte, der sie seiner Galerie im Palais Royal einverleibte. Von diesem erbte sie sein blöder Sohn, der einige der kostbarsten Bilder, wie die Leda des Corregio, verstümmelte, und dann die Sammlung an Philipp Orleans d'Egalité vererbte. Dieser musste sich 1793 entschließen, die Galerie zu verkaufen, um seine Billardschulden zu bezahlen, und verkaufte die italienischen und französischen Gemälde für 750 000 Livres an den Banquier Walkuers in Brüssel, der sie für 900 000 Franks sofort an jenen M. Laborde de Mereville verkaufte, dem der billardspielende Herzog so viel Geld schuldig gewesen. M. Laborde musste vor den Gefahren der Revolution nach England flüchten; er nahm seine Bilder mit, kehrte aber ohne dieselben nach Frankreich zurück, wo er guillotinirt wurde. Die in London deponirten Gemälde wurden nun an ein Syndikat verkauft, welches aus dem Herzog von *Bridgewater*, dem Grafen *Carlisle* und Grafen *Gower* (später Marquis *Stafford*) bestand, und welches den Kunsthändler *Bryan* vorschob. Dieses Konsortium wählte für 39 000 Guineen was ihm gefiel; der Rest ward durch sechs Monate bei Bryan ausgestellt, und 1798 ein Theil davon unter der Hand für 31 000 Guineen verkauft; der letzte Rest brachte noch bei Peter Coxe, Burrell und Foster in London 10 000 £. Die niederländischen und deutschen Gemälde verkaufte *Philipp Egalité* 1792 an Lord *Kinnaerd* und *M. Morland & Hammersteij* durch den Antiquitätenhändler *T. M. Slade* für 350 000 Franks. Slade aber hatte die größte Mühe, die Bilder vor den Gläubigern des Herzogs aus Paris fortzuschaffen. Es gelang ihm erst 1793 heimlich bei Nacht; in London wurden sie sämtlich unter der Hand verkauft. Aus der Orleans-Galerie, behauptet E. Engerth in seinem Kataloge der Kais. Museen, kamen einige Bilder wieder in die Galerie in Wien zurück. Ein solches wäre nach Engerth's Ansicht das herrliche Bild von *Rubens*, welches die vier Weltströme darstellt. Engerth sagt über dasselbe: „Gekauft aus der Orleans-Galerie, wohin es mit der Sammlung der Königin Christine gekommen. Im Inventar der Königin ist es Nr. 11: *P. P. Rubens* Li quatro fiumi con tigri e coccodrillo. Figure del vero. 1718 war es in Prag." War das Bild im Jahre 1718 in Prag, wie kann es dann aus der Orleans-Galerie erworben sein, in welche es erst 1722, also vier Jahre später, gekommen sein kann? In dem Orleans-Galeriewerke ist allerdings derselbe Gegenstand gestochen, aber diese Stiche wurden erst 1786 und später publizirt, zu welcher Zeit das Wiener Bild ruhig in der Stallburg oder im Belvedere weilte. Es muss auch weit länger im Besitze der Wiener Galerie sein, und ist wahrscheinlich schon seit ungefähr 1660 in der Kaiserlichen Sammlung. Die Geschichte einzelner Bilder zu verfolgen, bietet große Schwierigkeiten, und der Kunsthistoriker kann dem Verfasser des vorliegenden Buches, dem dies bei nahezu 235 Gemälden gelungen ist, in der That zu Danke verpflichtet sein.

A. v. WURZBACH.

Herr Professor Dr. *M. Schmid* in Aachen hat über die *Plakatausstellung*, die in jüngster Zeit dort stattgefunden hat, einen *Katalog* veröffentlicht, der sich in der Einleitung des weiteren über die Technik, das Format und die Geschichte des Plakats auslässt; es folgen dann nach Druckfirmen geordnet, da die Künstler nicht immer bekannt waren, 195 nur deutsche Plakate und schließlich ein Verzeichnis der Künstler; das kleine Buch giebt in ansprechendem Rahmen ein klares Bild des jetzigen Standes der deutschen Plakatkunst.

NEKROLOGE.

*** *Der Genremaler Max Stieler*, der älteste Sohn des berühmten Porträtmalers Joseph v. Stieler († 1858), ist am 23. Juni in München in hohem Alter gestorben. Mehr als durch seine Genrebilder hat er sich durch Kopieen von Bildnissen seines Vaters bekannt gemacht.

⊙ *Der Maler Heinrich Ludwig* ist Ende Juni in Rom gestorben. Er hat sich weniger durch künstlerische Schöpfungen als durch seine auf die Technik der Ölmalerei gerichteten Forschungen und durch seine Versuche, die moderne Technik durch Ergründung des Verfahrens der alten Meister zu verbessern, bekannt gemacht. Die Ergebnisse seiner Forschungen hat er in dem Werke „Die Grundsätze der Ölmalerei und

das Verfahren der klassischen Meister“ (2. Aufl. 1892) und in der im Auftrage des preußischen Kultusministeriums verfassten Schrift „Die Technik der Ölmalerei“ (Leipzig 1893) niedergelegt. In der Eitelberger'schen Sammlung der Quellenschriften hat er das Malerbuch des Leonardo da Vinci in deutscher Übersetzung herausgegeben. Er war auch der Erfinder der Petroleummalerei, die namentlich in Berlin Anhänger gefunden hat.

*** *Der französische Geschichts- und Genremaler Eduard Dantan* ist am 7. Juli während einer Spazierfahrt von Trouville nach Villerville infolge eines Sturzes aus dem Wagen im Alter von 49 Jahren gestorben. Seine Specialität bildeten eine Zeit lang Bildhauerateliers mit Bildhauern, die nach dem lebenden Modell arbeiten. Er war ein Sohn des Bildhauers Jean Pierre Dantan, der 1869 in Baden-Baden starb.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Architekt und Maler Gustav Halmhuber*, der Erbauer der Halle des Kaiser Wilhelm-Denkmals in Berlin, ist als ordentlicher Professor an die technische Hochschule in Stuttgart berufen worden.

*** *Dr. Carl Neumann*, Privatdocent für Geschichte und Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, ist zum außerordentlichen Professor ernannt worden.

WETTBEWERBE.

v. Gr. *Rom.* Leo XIII. hat einen Preis von 10000 Lire für die beste Darstellung der heil. Familie ausgesetzt. Das Bild wird dann der kirchlichen Ausstellung überwiesen werden, welche einen Teil der allgemeinen Ausstellung in Turin im Jahre 1898 bilden wird.

*** *Preisbewerbung um ein Werk über spanische Archäologie.* Der Magistrat von Barcelona hat einen Preis von 20000 Pesetas für das beste Originalwerk über spanische Archäologie ausgeschrieben. Zugelassen werden handschriftliche oder gedruckte Arbeiten sowohl spanischer als auch ausländischer Autoren in lateinischer, kastilianischer, katalonischer, französischer, italienischer oder portugiesischer Sprache. Diese müssen mit einem Motto versehen und von einem verschlossenen Umschlag begleitet sein, das außen das gleiche Motto trägt und innen den Namen und Wohnort des Verfassers enthält. Die Bewerbungsarbeiten sind bis zum 23. Oktober 1901, mittags um 12 Uhr, auf dem Sekretariat des Magistratskollegiums zu Barcelona abzugeben. Die Zuerkennung des Preises erfolgt am 23. April 1902. Die weiteren Bestimmungen für die Preisbewerbung werden auf schriftliche Anfrage mitgeteilt werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Für das Museum in Brüssel* ist ein großes Gemälde von *Jacob Jordaens* mit der Darstellung des Bohnenfestes erworben worden. Die bisher bekannten Exemplare dieser von Jordaens häufig geschilderten, echt vlämischen Volksbelustigung übertrifft das Brüsseler Bild an Größe, da es 26 lebensgroße Figuren enthält.

*** *Für die Königl. Gemäldegalerie in Dresden* sind aus den Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung auf der internationalen Kunstausstellung folgende Ölgemälde angekauft worden: „Das Alter“ von Professor Graf Leopold v. Kalckreuth in Karlsruhe in Baden; „Landung eines Fischerbootes“ von Professor Ludwig Dettmann in Charlottenburg; „Muse“ von Hans Unger in Dresden.

⊙ *Aus dem Königlichen Museum in Berlin.* Der vor zwei Jahren begründete Kaiser Friedrich-Museumsverein hat im zweiten Jahre seiner Thätigkeit der Gemäldegalerie und dem Renaissancemuseum, zum Teil zunächst leihweise, zum Teil als Geschenke, wieder eine Anzahl von Kunstwerken zugewendet, unter denen das Bildnis eines deutschen Kaufmanns (Brustbild ohne Hände) von *Hans Holbein d. j.*, ein Werk aus der letzten Londoner Zeit des Meisters, das Hauptstück ist. Es stammt aus der Sammlung des verstorbenen Malers *J. E. Millais* und ist für etwa 60000 M. für Berlin erworben worden, nachdem Direktor Bode schon früher Versuche gemacht hatte, es bei Lebzeiten des Besitzers zu gewinnen. Eine Madonna von *Dierick Bouts*, ein Architekturgemälde, das dem *Piero della Francesca* zugeschrieben wird, ein kleines Bild von *Ubertini*, eine höchst lebensvolle männliche Terrakottabüste, die Bode als ein Werk des Mailänder Medailleurs *Sperandio* in Anspruch nimmt, und einige kleine plastische Werke sind neben dem Holbein von geringerer Bedeutung, aber immerhin dankenswerte Bereicherungen der Berliner Sammlungen. Wir werden auf die neuen Erwerbungen noch näher zurückkommen.

Elberfeld. Die permanente Kunstausstellung des Museums-Vereins zu Elberfeld ist heuer vom 8. August bis 15. September geschlossen. Am 8. September beginnt wieder die Annahme der für den Winter bestimmten Kunstwerke. Im Dezember findet eine Verlosung statt, für welche die Gewinne nach der Wiedereröffnung der Ausstellung angekauft werden. Außerdem steht noch der von der Stadt ausgesetzte Betrag zum Erwerb eines Gemäldes für die städtische Galerie zur Verfügung.

t. *Auf der Sächsisch-Thüringischen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung zu Leipzig* sind durch die Goldene Medaille folgende Künstler auf Grund ihrer in der Kunsthalle daselbst ausgestellten Werke ausgezeichnet worden: Bantzer (Dresden), Hundrieser (Charlottenburg), Klinger (Leipzig), König (Wien), Köpping (Berlin), Prell (Dresden), Seffner (Leipzig). Eine Silberne Medaille erhielten: Baum (Dresden), Götz (Berlin), Greiner (München-Rom), Hamacher (Berlin), Hans Hartmann (Dresden), Hösel (Dresden), Krauskopf (Karlsruhe), L. Kühn (Nürnberg), Ludwig (Berlin), Lührig (Dresden), Männchen (Danzig), Karl Mediz (Dresden-Strehlen), Papperitz (München), Pfeifer (Leipzig), Reinecke (München), Paul Schultze-Naumburg (München), Smith (Weimar), Stoeving (Berlin), Stremel (Dresden), Süß (Kronberg), Urban (Weimar), Hermann Vogel (Dresden-Loschwitz), Hugo Vogel (Berlin), Weidenbach (Leipzig), Wengel (Montreuil), Zadow (Nürnberg).

VERMISCHTES.

*** *Über die Auffindung eines bisher unbekannt gewesenen Bildes von Rembrandt* in dem Schlosse des Grafen Tarnowski Dzików bei Krakau berichtet *A. Bredius* im „Nederlandsche Spectator“ folgendes: „Es hängen in dem Riesensaale dieses merkwürdigen Gebäudes zwar viele wertlose und unbedeutende Stücke, ich fand darunter jedoch auch ein prachtvolles holländisches Frauenporträt von 163 ., ferner ein kleines Frauenporträt von Albert Cuyp, 164 . datirt, einen echten Lucas von Leyden, einen dreiviertel lebensgroßen Kopf einer Magdalena, einen guten Teniers und ähnliche Werke. Vorher hatte ich bereits gehört, dass der hier befindliche Rembrandt kein Merkzeichen habe und dass er vielfach einem seiner Schüler, A. de Gelder, zugeschrieben werde, und meine Erwartung war deshalb in nicht geringem Grade gespannt. Da hing nun das Stück vor mir. Ein einziger Blick auf das Ganze, eine nur einige Sekunden dauernde Untersuchung der Technik genügte, um mich zu überzeugen, dass hier, an einem von der Welt ganz abgelegenen Ort, bei-

nahe seit hundert Jahren eines der größten Meisterstücke Rembrandt's hing. Das Bild, etwa $1^1/_4$ Meter breit und ebenso hoch, stellt einen jungen Reiter vor, der auf einem Schimmel sitzt und beim Sinken des Abends durch eine phantastische Landschaft reitet. Die letzten Strahlen der untergehenden Sonne fallen noch zum Teil auf den unternehmenden Reiter, der den Zuschauer beinahe vollständig en face erblickt. Das Licht kommt von der linken Seite, der Reiter trägt einen gelben Rock, rote Hosen und helle goldgelbe, ins Bräunliche übergehende Stiefel; zwischen dem rechten Bein und dem Pferd trägt er einen orientalischen Säbel mit glänzender silberner Scheide; die rechte Hand ist stramm auf die Hüfte gestützt und hält ein kleines Beil, links trägt er einen Bogen, rechts ein prachtvoll gemaltes Pfeilbündel. Der Rücken, die linke Seite des Gesichts, der gelbe Mantel, der gelblichbraune Sattel, unter dem ein Pantherfell ist, werden durch die Abendsonne noch erleuchtet, der Schweif eines weißen Pferdes hängt unter dem Kopf des Schimmels, dessen Zeichnung eine geradezu wunderbare ist. Das Tier trabt bedächtig weiter in die Dunkelheit hinein, besonders schön ist der Ausdruck seines Auges, besonders das scharf Beobachtende und Aufmerkende, sein Maul ist geöffnet, die Zügel sind rot. Hinter dem Reiter, einem bartlosen jungen Mann von 25 bis 30 Jahren, sehen wir eine dunkle, phantastische, links aufsteigende Landschaft mit fremden, kuppelartigen Gebäuden, das Ganze ist flockenartig, wie bei der jüdischen Braut, und mit einzelnen bräunlich schwarzen Tönen behandelt; rechts sieht man Häuser und ein kleines Feuer brennen. Das Mysteriöse der dunkeln Landschaft giebt dem Reiter einen ganz eigentümlichen Charakter. Die Art und Weise des Malens, die Farbengamme erinnern an die Zeit des Jan Six und an Rembrandt's Selbstporträt, also zwei der herrlichsten Offenbarungen des Rembrandt'schen Genius. Und ein solch wunderbares Stück muss noch, wer weiss wie lange, auf einem von der gebildeten Welt weit abgelegenen, beinahe unzugänglichen Schloss in Galizien hängen! Alle meine Anstrengungen, es für Holland zu erwerben, scheiterten; der Besitzer will sich von dem Meisterwerk unter keinen Umständen trennen, weil es zur Sammlung des letzten polnischen Königs gehörte. Vielleicht sehen wir es 1898 auf der Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam; halb und halb ist dies wenigstens in Aussicht gestellt."

Dr. Th. v. Frimmel wird im Wintersemester 1897/98 wieder seinen *Kurs über Gemäldekunde* und über ausgewählte Kapitel aus der *Geschichte der Malerei* lesen. Anmeldungen erfolgen am besten mit der Adresse: Wien IV. Paniglgasse 1. Anfang des Kurses nach Übereinkunft anfangs Oktober oder später; Abschluss im Februar oder März. Der Kurs ist unentgeltlich.

BERICHTIGUNG.

In der Kunstchronik Spalte 441 Zeile 15—17 v. o. ist zu lesen: Wir finden Herrenbildnisse, die aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, und Damenbildnisse, die in der Erinnerung an Stevens, Boldini und Sargent gemalt sind.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

† CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN Heugasse 58. — BERLIN SW. Yorkstraße 78

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 32. 19. August.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Heft 12 der Zeitschrift für bildende Kunst erscheint am 9. September.

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN DRESDEN.

Es ist immer höchst erfreulich, wenn man einen alten Bekannten, der jahrelang so mit dem Verfall seiner Kräfte zu kämpfen hatte, dass man an seinem Aufkommen bereits zu zweifeln anfing, zu seiner Wiedergenesung und Auferstehung beglückwünschen kann. In dieser angenehmen Lage befindet sich Ihr Berichterstatter angesichts der in diesem Sommer veranstalteten ersten Dresdener internationalen Kunstausstellung. Nachdem er früher durchgehends fast nur von dem tiefen Stand des Dresdener Kunstlebens zu erzählen und wegen seiner wahrheitsgetreuen Darstellung der bestehenden Verhältnisse mancherlei Anfeindungen zu erfahren hatte, gereicht es ihm heute doppelt zur Freude, feststellen zu können, dass das von langer Hand vorbereitete und mit großer Umsicht und hervorragendem künstlerischen Geschmack durchgeführte Unternehmen vollständig gelungen ist. Die Dresdener Ausstellung ist ohne Zweifel eine der besten, die in den letzten Jahrzehnten in Deutschland veranstaltet worden sind; sie bedeutet einen Sieg in ganzer Linie über die veralteten, früher in Dresden herrschenden Kunstanschauungen und eine offizielle Anerkennung der modernen Bestrebungen, wie sie wohl noch niemals von Behörden, die den Auftrag haben, die Entwicklung des Kunstlebens zu überwachen, so warm und ungeteilt erfolgt ist. Alle Faktoren, die hierbei in Betracht kommen, die Kgl. Staatsregierung, der Landtag und die Stadtverwaltung, haben sich vereinigt, um das Unternehmen zu fördern, und auch das eingeborene Dresdener Publikum, dem die moderne Kunst noch ziemlich neu war, fängt mehr und mehr an, an dem Dargebotenen Geschmack zu finden. An diesem Erfolg hat allerdings das im wesentlichen von *Paul Wallot* angegebene, glänzende äußere Arrangement, das jedoch nirgends aufdringlich wirkt, viel beigetragen, in der Hauptsache aber ist er auf die sorgfältige Auswahl der Kunstwerke selbst zurückzuführen. Vertrauensmänner der Ausstellungskommission haben im Auslande die für Dresden geeigneten Schöpfungen ausgesucht, und an den verschiedenen deutschen Kunstplätzen hat man gleichfalls durch Vertrauensleute nach vorwiegend modernen Arbeiten Umschau halten lassen. Auf diese Weise hat man es erreicht, dass die gewöhnliche Marktware, für die ja die zur Verfügung stehenden Räume des städtischen Ausstellungsgebäudes ohnehin nicht ausgereicht hätten, fern geblieben ist, und dass, von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, Ausschreitungen und herausfordernde Übertreibungen nicht eingeschmuggelt werden konnten. Ein geläuterter, dem Verständnis weiterer Kreise zugänglicher Geschmack beherrscht die Ausstellung und begründet ihre harmonische Gesamtwirkung. Schroffe Gegensätze, die überall da hervortreten, wo die Künstler ohne specielle Aufforderung Zulass finden, sind glücklich vermieden; es ist, als ob man in einer großen Privatgalerie herumwandle, deren einzelne Stücke nach dem Gaschmack eines feingebildeten Kunstkenners ausgewählt sind. Selbstverständlich hat sich dadurch eine gewisse Einseitigkeit ergeben und ist ein vollständiger Überblick über die verschiedenen Richtungen der heutigen Kunst ausgeschlossen. Aber wenn man in Dresden zeigen wollte, was die so lange hier verpönten Modernen zu leisten vermögen, so konnte man nicht anders verfahren, als es geschehen ist, und wir müssen den Männern, welche die ihnen gestellte Aufgabe so glänzend gelöst haben, für ihre Mühewaltung nur dankbar sein, und werden ihnen auch daraus keinen Vorwurf machen wollen, dass sie eine Menge von

Arbeiten aufgenommen haben, die schon anderwärts, namentlich in München und Berlin, ausgestellt waren. Dieser Umstand erleichtert uns jedoch die Mühe der Berichterstattung wesentlich, da es unnötig erscheint, Bilder und Statuen eingehender zu würdigen, die schon einmal in der „Kunstchronik“ besprochen sind. Wir wollen daher nur diejenigen Stücke hervorheben, die hier noch nicht genannt sind, und haben es dabei zunächst mit der Abteilung der plastischen Werke zu thun, die in Dresden, wenigstens insoweit das Ausland in Betracht kommt, in so hervorragender Weise beschickt worden ist, wie es bisher in deutschen Ausstellungen nur selten der Fall war.

Die Hauptmasse der Bildhauerarbeiten hat man in der großen Mittelhalle und in dem an die Restauration angrenzenden hinteren Mittelsaal untergebracht und namentlich den ersten dieser beiden Räume durch gärtnerische Anlagen, Verkleidung der unteren Wände mit grünem Reisig und Drapirung der hohen Fenster mit hellgrünen Gazebehängen in einen äußerst stimmungsvollen Salon umgewandelt, in dem die einzelnen Statuen und Gruppen höchst vorteilhaft zur Geltung kommen. Wandelt man durch diese große Halle, so bemerkt man sofort, dass die belgische Plastik in ihr und überhaupt in der ganzen Skulpturenabteilung den Ton angiebt. Und in der That sind noch niemals in einer deutschen Ausstellung so viele und bedeutende Werke der neuesten Brüsseler Bildhauerschule gezeigt worden. Nur ganz wenige aus der Reihe von Künstlern, die in den letzten Jahrzehnten Brüssel mit einer Fülle von Bildwerken ausgeschmückt haben, fehlen in der Ausstellung. Da ist zunächst der Vläme *Jef Lambeaux* mit den zwei Kolossalgruppen der „Trunkenheit“ und der „Ringer“, die beide höchst temperamentvoll erfasst, aber zu unruhig gehalten sind und obendrein zu sehr posiren, um in jeder Hinsicht zu befriedigen, während ein älteres, gleichfalls nach den herkömmlichen Begriffen ziemlich gewagtes Werk desselben Künstlers, die Bronzegruppe: „Der Kuss“, im Besitz des Museums zu Antwerpen, so graziös gehalten und liebenswürdig empfunden ist, dass die Bedenken gegen die gewagten Bewegungen des Liebespaares unterdrückt werden müssen. Da ist ferner *Jules Lagae* mit der streng naturalistischen Gruppe zweier ermatteter Greise, die zur „Sühne“ für schwere Schuld gefesselt und durch einen Ring aneinander geschmiedet eine Wallfahrt machen müssen, da ist *Charles Samuel* mit seiner anmutigen Komposition von Ulenspiegel und Nêle vom Denkmal des Dichters Charles de Coster, das in einer Vorstadt von Brüssel aufgestellt ist, und *Guillaume Charlier* mit zwei dem Gegenstande nach verwandten Gipsgruppen: „Großmutter“ und „mütterliche Besorgnis“, die sich durch Innerlichkeit und Schlichtheit der Darstellung sowie durch sorgfältige Durchführung gleich vorteilhaft auszeichnen. Noch bedeutender erscheinen die Arbeiten *Pierre Charles van der Stappen's*. Er ist ein Porträtbildhauer ersten Ranges und ein vorzüglicher Charakteristiker, scheint sich aber seinen Modellen gegenüber kühl zu verhalten und nur ihren Verstand, nicht aber ihre Seele ins Auge zu fassen. Seine beste Leistung in Dresden ist die Gruppe zweier schlafender Arbeiter, die sich direkt auf dem Pflaster zur Ruhe niedergelegt haben. Er nennt sie die „Erbauer der Städte“ und will in ihnen typisch das harte Los der modernen Arbeiter schildern. In dieser Hinsicht berührt er sich mit seinem Freund *Constantin Meunier*, dem man ein besonderes Kabinett für seine Statuen und Gemälde eingeräumt hat. Meunier's Thema ist gleichfalls der moderne Arbeiter und zwar der Minenarbeiter, dessen Thun und Treiben der Künstler in Löwen, in dem Hauptdistrikt der belgischen Kohlen- und Hochofenindustrie, durch tägliche, intimste Berührung kennen gelernt hat. Meunier fasst ihn aber nicht genrehaft auf, sondern stellt ihn ähnlich, wie *Zola* im „Germinal“ gethan hat, als einen Heros der Arbeit hin; er giebt nicht einzelne Individuen mit scharf ausgeprägten Charakteren, sondern stark stilisirte Typen, und nähert sich durch dieses Verfahren, das von allem Nebensächlichen absieht, dem Vorbilde der Griechen und Michelangelo's. Jedenfalls ist Meunier als Bildhauer eine höchst bemerkenswerte Specialität, ja er verrät in einzelnen seiner Figuren sogar entschiedene Größe; als Maler kommt er jedoch über das Milieu nicht hinaus und ermüdet durch den schmutzigen, von Kohle und Ruß geschwängerten graubraunen Ton seiner Ölgemälde und Pastelle, die sämtlich nur den Schauplatz schildern, auf dem die Helden seiner Bildnerei ihre mühselige Arbeit verrichten.

Neben den belgischen Bildhauern verdienen die französischen eingehendes Studium. An ihrer Spitze steht *August Rodin* mit seiner zwar stark skizzenhaften, aber doch fabelhaft ähnlichen Büste Viktor Hugo's. Dann folgt *Ernest Barrias*, der seinen bekannten jugendlichen Mozart, der die Geige stimmt, aus dem Luxembourg in Paris ausstellt, *Albert Bartholomé* mit einem jungen Mädchen, das sich knieend die Haare macht, der bereits verstorbene *Jean Carriès* mit dem Kopf des jugendlichen Ludwig des Heiligen, *Paul Maurice Dubois* mit der äußerst lebendigen Büste Pasteur's, der Tierbildner *Emmanuel Frémiet*, dessen das steinerne Zeitalter repräsentirender männlicher Akt aus dem Pariser Jardin des plantes zu seltsam anmutet, um gefallen zu können, *Théodore Louis Auguste Rivière* mit zierlichen Arbeiten in Marmor, Elfenbein und Bronze, *Louis Oscar Roty*, der ausgezeichnete Medailleur, mit einem wundervollen Marmorrelief, das die Mutterliebe verherrlicht, und endlich *René de St. Marceaux* mit einer fein durchmodellirten Mädchengestalt, die gähnend die Arme ringt, und die nicht ganz glücklich als die „Morgenröte“ bezeichnet ist. Die Engländer sind durch *Gilbert Bayes, Alfred Drury, Edw. Onslow-Ford* und *A. Legros* leidlich gut vertreten, während die Italiener wenigstens durch die Büsten und Figürchen des Prinzen

Paolo Troubetzkoy beweisen, dass sie auch Besseres als ihre beliebte, glatte Marmorware hervorzubringen vermögen. Die deutschen Bildhauer haben sich gleichfalls ziemlich zahlreich eingefunden, aber die Auswahl ihrer Werke ist nicht mit der Sorgfalt getroffen worden, die man gegenüber den Schöpfungen des Auslandes beobachtet hat. Dadurch ist das Gesamtbild der heutigen Plastik entschieden zu Ungunsten der deutschen Produktion verschoben worden. Man bekommt z. B. keinen Begriff von der Bedeutung der immer noch hochbedeutenden Berliner Schule, die nur durch *Reinhold Begas*, *Peter Breuer*, *Ernst Freese*, *Ernst Herter*, *Harro Magnussen*, *Ludwig Manzel*, *Walter Schott*, *Rudolf Siemering*, *Max Unger* und *Joseph Uphues* und zwar nur mit kleineren Arbeiten vertreten ist. Die besten unter ihnen sind obendrein schon länger bekannt, und ebenso steht es bei den Münchenern, so dass es hier genügt, auf *Josef Flossmann's* Gruppe einer Mutter, die sich und ihre zwei Kinder vor dem Angriffe irgend eines Feindes zu schützen sucht, und auf höchst charakteristischen, in Gips getönten Bildnisbüsten von *August Hudler*, die für die Kgl. Skulpturensammlung im Albertinum in Dresden angekauft sind, als auf die Arbeiten zweier energischer Realisten hinzuweisen. Die Dresdener Bildhauer, die noch immer zum größten Teil unter dem Einflusse *Schilling's* stehen, geben sich noch zu sehr mit Niedlichkeiten ab, die zwar dem Publikum gefallen, aber sich den kraftvollen Schöpfungen des Auslandes gegenüber nicht behaupten können. Eine Ausnahme machen nur *Hans Hartmann* mit seinem graziösen Flachrelief eines Tänzerpaares, *Peter Pöppelmann*, der ein reizendes Marmorrelief: „Mutter mit Kind" bringt und *Erich Oskar Hösel* mit seinem äußerst talentvollen „Hunnen" zu Pferde.

Einen weit höheren Aufschwung als die Plastik hat die Malerei in Dresden in jüngster Zeit genommen. Der Dresdner Saal kann sich recht gut neben denjenigen der anderen deutschen Kunststädte sehen lassen, er ist sogar weit moderner, als der der Berliner und Düsseldorfer Maler. Die besten Arbeiten rühren hier von den Landschaftern *Paul Baum*, *Franz Hochmann*, *Georg Müller-Breslau*, *Wilhelm Ritter*, *Robert Sterl* und *Max Arthur Stremel* her, Künstlern, welche den schwierigsten Problemen des fortgeschrittensten Kolorismus mit Erfolg nachgehen. Dasselbe Bestreben verraten *Anton Joseph Pepino* und *Oskar Zwintscher*, die beide eine Ansicht von Meißen in eigentümlicher Beleuchtung gemalt, dabei aber Farbennüancen angewendet haben, die wohl vorübergehend einmal vorkommen können, im Bilde festgehalten aber unwahrscheinlich wirken. Weniger glücklich war *Hans Unger*, dessen stilisirte Frühlingslandschaft „Lenzsturm" ebenso wie seine als „Muse" bezeichnete weibliche Halbfigur zu wenig sorgfältiges Studium verraten. *Gotthard Kuehl*, wie immer fein in seinen kleineren Interieurs, hat sich in seiner großen, als Triptychon behandelten Darstellung eines holländischen Waisenhauses gleichfalls nur mit einer oberflächlichen Charakteristik begnügt. Er wollte offenbar einmal seelische Vorgänge schildern, war aber bei der Größe des gewählten Formates nicht im stande, das Ziel, das er sich gesteckt hatte, zu erreichen. Dasselbe gilt von den Arbeiten *Hermann Prell's*, der selten über eine rein äußerliche Eleganz des Vortrages hinauskommt und noch immer mit Wohlbehagen im theatralischen Pathos schwelgt. Als bedeutende Porträtmaler behaupten sich *Paul Kiessling* und *Leon Pohle*, doch wird niemand verkennen, dass Pohle's jüngste Schöpfung, das Bildnis des Grafen Brühl, keinen Vergleich mit seinem der Galerie gehörigen Porträt des Malers Peschel aushält. Von *Carl Bantzer* haben wir schon Ansprechenderes gesehen als sein junges Mädchen, ein Arrangement in Grün, das zwar koloristisch gelungen, aber ohne rechtes Leben ist. Tüchtige Leistungen der Porträtmalerei sind ferner die Arbeiten von *Felix Borchardt*, *Wilhelm Claudius*, *Hugo Mieth*, *Franz Siebert*, *Emil Voigtländer-Tetzner* und *Heinrich Johannes Mogk*. Das bedeutendste Bild aber des großen Dresdener Saales dürfte ein im Freien gemalter, weiblicher Akt von *Max Klinger* sein, ein Bild, in dem Landschaft und Figur so wunderbar im Ton zusammenstimmen und so sicher der Natur abgelauscht sind, dass man den glücklichen Besitzer des Bildes um diesen Schatz nur beneiden kann.

Da die *Münchener* Maler kein irgendwie hervorragendes Werk bringen, was nicht bereits von anderen Ausstellungen her bekannt und in der „Kunstchronik" gewürdigt worden wäre, brauchen wir uns bei ihren Arbeiten nicht aufzuhalten. Auch in dem den *Worpswedern* eingeräumten Saale begegnet man meist bekannten Sachen. Da aber ihre Bilder für Dresden ganz neu sind, gehört gerade dieser Raum zu den interessantesten Abteilungen der ganzen Ausstellung. Man hat es hier mit frischen, noch unverbrauchten Kräften zu thun und fühlt sich zu ihnen hingezogen, nicht bloß aus Freude an dem bereits von ihnen Geleisteten, sondern in Hoffnung auf das, was man noch von ihnen erwarten darf.

In der Abteilung der Berliner Maler bemerkt man mit Vergnügen, dass nun endlich auch *Max Liebermann* durch Verleihung einer ersten Medaille in Dresden die gebührende Anerkennung gefunden hat, und dass wenigstens eine kleine Probe seiner Kunst, die Figur einer Nähterin in holländischer Tracht, für die Galerie angekauft worden ist. Dieselbe Auszeichnung ist *Ludwig Dettmann* mit einer Scene von unserer Seeküste, die eine mühsame Landung darstellt, zu teil geworden, und ebenso *Arthur Kampf* aus Düsseldorf mit seinen Wallfahrern „vor dem Gnadenbilde in Kevelaer", die vorzüglich charakterisirt und in der Malerei mit größter Peinlichkeit durchgeführt sind. Von den *Karlsruhern* gelangt Graf *Leopold von Kalckreuth* mit seinen beiden müden, das Alter personifizirenden Frauen, die Gänse auf dem Felde hüten, in die Galerie, ein Ankauf, der uns weit mehr zusagt, als ied Erwerbung

der großen Paradieslandschaft von *Richard Riemenschmid* in München, die symbolisch gemeint, aber nicht kräftig genug angeschaut ist, um glaubhaft zu erscheinen. Beim Nachdenken über diejenigen deutschen Gemälde, die sich aus der Menge guter Sachen dem Gedächtnis besonders eingeprägt haben, fallen uns noch drei hervorragende Landschaften ein: des Weimarer *Fritz Brändel's* wasserreiche Frühlingslandschaft: „Ende März" bei Sonnenuntergang, *Theodor Hagen's* Waldidyll vom Ufer der Ilm, und *Hans von Volkmann's* im frischen Grün prangendes Birkenwäldchen, das die feierliche Ruhe eines friedlichen Frühlingsabends mit warmer Empfindung wiedergiebt.

Die außerdeutsche Malerei ist in der Ausstellung mit ungefähr ebenso viel Bildern wie die deutsche vertreten. Eine offizielle Beschickung von Paris aus ist nicht erfolgt, doch ist dafür gesorgt, dass man die verschiedenen Richtungen der französischen Malerei aus jüngster Zeit in wenigen, aber bezeichnenden Beispielen kennen lernen kann von der derb naturalistischen Art *Edgar Degas'* an bis zu den überzarten melancholischen Schilderungen *Eugène Carrière's* und seines Nachahmers, des Spaniers *Antonio de la Gandara.* Glänzend sind die Belgier vertreten, unter denen *Franz Courtens* mit einem herrlichen Wald und *Emile Claus* mit vier sonnigen Landschaften in herbstlicher oder winterlicher Beleuchtung obenanstehen. Indessen finden sich gerade in der belgischen Abteilung eine Reihe Absonderlichkeiten, um nicht zu sagen Ausschreitungen, die man sonst glücklich vermieden hat. Wir rechnen dahin die durch die Auffassung der Arbeiter als Herdenvieh abstoßenden Gemälde von *Eugène Laermans*, die jedoch wenigstens koloristisch nicht ohne Reiz sind, *Théo van Rysselberghe's* an die Karikatur streifende Porträts, in denen der Pointillismus ad absurdum geführt wird, *William Degouves de Nuneques* farbensymbolistische Tollheiten und *Henry de Groux'* verworrene „Rettung des Moses aus den Wassern" und die „Zigeuner auf der Flucht". Die Holländer und Italiener haben sich nicht besonders zahlreich beteiligt, die Schweden und Norweger fehlen ganz, und von den Dänen genügt es *Kristian Zahrtmann*, der eine seltsam anmutende, aber nicht uninteressante „mystische Hochzeit" ausstellt, und *Viggo Johannsen*, den man als Landschafter bewundern lernt, zu nennen. Bedeutend ist die Ausstellung der Amerikaner. Fast alle die Namen amerikanischer Maler, die in den letzten beiden Jahrzehnten von sich reden gemacht haben, sind vertreten und zwar durchaus hervorragend. Es ist erfreulich, dass man sich entschlossen hat, eine Anzahl ihrer Bilder für die Galerie anzukaufen, z. B. *George Hitchcock's* „Mädchen in den Tulpen", und *Gari Melchers'* „Zimmermann". Als ein Kolorist von feinstem Geschmack erweist sich *Edwin Lord Weeks*, dessen „Beladung einer Karavane", eine Morgenstimmung aus Persien, zu den besten Orientbildern gehört, die wir kennen. *Julien L. Stewart* entzückt durch einen weiblichen Akt an einem Weiher im Walde, der in der Art von *Alexander Harrison*, nur noch farbiger und frischer gehalten ist. *Harrison* selbst aber ist diesmal am besten in seinem „Waldteich", einer Landschaft ohne alle Staffage, und *Walter Gay* rivalisirt in seinem „Waffenschmied" mit den besten Kleinmalereien *Meissonier's*. Die Engländer und Schotten hat man sowohl in Berlin als in München schon besser gesehen. Doch bekommt man immerhin einen guten Begriff von ihrer Leistungsfähigkeit, wenn man das vorzügliche Porträt *George Spencer Watson's*, *William Strang's* „badende Mädchen" und „badende Männer", sowie die wundervollen Landschaften *James Paterson's* und die beiden Blumenstücke *Stuart Park's* betrachtet. Wendet man sich dann, ermüdet von dem Anschauen so vieler Bilder, um Erholung zu suchen in die aus *Bing's* Kaufhaus in Paris in die Ausstellung übergeführten Zimmer, die den modernsten französischen Geschmack in Einrichtung und Ausstattung vorführen, aber bereits von anderer Seite in der „Kunstchronik" gewürdigt sind, so wird man sicher mit dem Eindruck scheiden, eine Fülle von Anregungen und eine erhebliche Summe künstlerischen Genusses in der Ausstellung gefunden zu haben. *H. A. LIER.*

BÜCHERSCHAU.

H. A. L. Über das unlängst ausgegebene 2. Heft des 2. Jahrgangs der *Vierteljahrshefte des Vereins bildender Künstler Dresdens* (Druck von Wilhelm Hoffmann und Kommissionsverlag von E. Arnold, Hofkunsthandlung (A. Gutbier) in Dresden), ist zu melden, dass es in der von *Otto Fischer* entworfenen Steinzeichnung einer Sommerlandschaft ein Blatt von solcher Schönheit enthält, dass ihm keines der bisher veröffentlichten Blätter an künstlerischem Werte gleichkommt. Alles vereinigt sich in diesem Blatte, um den Beschauer zu entzücken: Feinheit der Zeichnung, Lieblichkeit des Motives, Kraft der Stimmung und Gediegenheit der technischen Ausführung. Schade, dass der letzte dieser Vorzüge der gleichfalls durch die Lithographie wiedergegebenen Landschaft *Oskar Seidel's* abgeht. Der Vordergrund ist zwar recht gut gekommen, aber die Wolken heben sich nicht genug am Horizont hervor und beeinträchtigen dadurch die Klarheit des Gesamteindruckes. Die dritte Steinzeichnung des in Rede stehenden Heftes rührt von *Georg Lührig* her. Sie stellt das Bildnis einer Frau dar und ist vorzüglich gezeichnet, aber nicht ganz glücklich in der Wahl der braunen und blauen Töne auf einem mattviolett gefärbten Papier. Von *Max Pietschmann's* Originalradirung, auf der wir zwei Faune im Kampf um einen Weinschlauch erblicken, ist zu rühmen, dass die Zeichnung bedeutende anatomische Kenntnisse verrät, die Radirung selbst aber ist hart, und ihr brauner Sepiaton wirkt geradezu ungünstig. Ganz verhauen hat sich endlich *Robert Sterl* mit seiner Steinzeichnung von der Arbeit heimkehrender Schnitter. Man erkennt hier nur einige Umrisse von Gestalten, die Andeutung zweier Gesichter, die stark von der Seite genommen sind, und müht sich im übrigen vergebens, zu begreifen, was die Unmasse dicker und ungemein flüchtig hingesetzter Kohlestriche bedeuten soll.

NEKROLOGE.

Jacob Burckhardt ist am 11. August im Alter von 79 Jahren zu Basel gestorben. Mit ihm ist einer jener echten Kunsthistoriker hingegangen, deren Werke mit hohem Genusse zu lesen sind, weil sich ein reichausgestatteter Geist darin ausspricht, der mit Anmut einen ungeheuren Stoff nicht nur bewältigt, sondern auch in kunstvolle Form bringt. Man preist seit Jahren die großartige Auffassung seines Werkes über die Zeit Constantins, man bestaunt den lapidaren Stil der Kultur der Renaissance, man bewundert noch heute die Fülle von Feinheiten in der Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, die unter dem Titel „Der Cicerone“ zuerst 1855 in Basel erschien. Ja, es darf ruhig ausgesprochen werden: die Leistungen Burckhardt's haben in der kunstgeschichtlichen Litteratur kaum ihresgleichen. Sie stehen wie Leuchttürme in einem Häusermeere, und das notwendige Bearbeiten der alten Auflagen ist hier ein noch undankbareres Geschäft als anderswo. Diese feingemeißelten Sätze auseinanderzureißen, die wie Zellen eines Organismus von einer schönen Ganzheit beherrscht sind, war für die empfindungsvollen Bearbeiter allezeit ein missliches Geschäft gewesen. Aber es war nötig, da Burckhardt selbst nie eingriff: er wollte nie leimen und schnitt immer aus ganzem Holze. So wie ihm ging es übrigens auch andern Meistern der Darstellung, die ihr Material nicht mosaikartig zusammensetzen, sondern wie Bronze gießen. Anton Springer seufzte auch einst: O, wie verstehe ich Burckhardt! Wenn man anfängt zu streichen und zuzusetzen, fehlt es an allen Ecken. Solche Künstler der Darstellung, wie Burckhardt war, sind sehr selten geworden. In der jüngeren Generation suchen nur wenige den hohen, schwer erreichbaren Standpunkt zu gewinnen, den Burckhardt inne hatte. Seine synthetische Kraft war das Resultat einer unablässigen Arbeit; bei einer außergewöhnlichen Konzentrationsfähigkeit besaß Burckhardt eine Weite des Blickes und einen Reichtum der Intuition, die staunenswert waren. Sie verliehen ihm eine souveräne Macht über den Stoff, der, sonst starr und schwerfällig, unter Burckhardt's geistigem Griffe flüssig und bildsam wurde. Erscheinungen seines Schlages sind auf allen Gebieten selten, und ihr Verlust macht sich doppelt fühlbar.

*** *Der Landschaftsmaler Professor August Leu*, einer der Romantiker aus der Düsseldorfer Schule, dessen Specialität die Gebirgslandschaft nach Motiven aus Norwegen, der Schweiz, den deutschen Alpen, Ober- und Mittelitalien war, ist am 20. Juli in Seelisberg am Vierwaldstätter See im Alter von 78 Jahren gestorben.

*** *Der Geschichtsmaler Eduard von Engerth*, der frühere langjährige Direktor der Kaiserlichen Gemäldegalerie des Belvedere in Wien, ist am 28. Juli am Semmering bei Wien im 80. Lebensjahre gestorben. Vor der Übersiedelung der Galerie nach dem neuen Hofmuseum verfasste er noch einen dreibändigen Katalog der Galerie, der zwar vielfach die wissenschaftliche Kritik herausgefordert hat, aber wegen der Fülle des in ihm aufgespeicherten Materials für lange Zeit unentbehrlich bleiben wird. Von seinen Gemälden haben sich nur seine anmutigen Bilder aus „Figaro's Hochzeit“ im Kaisersalon des Wiener Opernhauses eines dauernden Erfolges zu erfreuen gehabt.

*** *Der Geschichtsmaler Josef von Trenkwald*, der lange Jahre Direktor der Kunstakademie in Prag und Professor an der Wiener Kunstakademie gewesen und hauptsächlich auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst (Fresken in der Votivkirche zu Wien und die Kartons zu den Glasgemälden daselbst) thätig gewesen war, ist am 28. Juli in Perchtoldsdorf bei Wien im 74. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Stilllebenmaler Vollon* ist an Stelle des verstorbenen Landschaftsmalers Français zum Mitglied der Akademie der schönen Künste in Paris gewählt worden.

*** *Der Regierungsbaumeister Ludwig Borchardt in Berlin* ist wegen seiner Verdienste um die Erforschung altägyptischer Kunstdenkmäler von der philosophischen Fakultät der Universität Berlin zum Ehrendoktor ernannt worden.

— Professor Dr. *Joseph* in Brüssel hat die Leitung der Sektion für Archäologie und Kunstgeschichte am internationalen Institut für Bibliographie übernommen.

PREISVERTEILUNGEN.

*** *Auf der internationalen Kunstausstellung in München* sind folgende Künstler mit Medaillen ausgezeichnet worden: I. Medaille. Malerei: Prof. Stuck, Prof. Habermann, Prof. Oberländer, Adam Kunz, Prof. Firle, Sorolla y Bastida, Tito Lessi, Josselin de Jong, Breitner, Bastert, John Swan, Burne Jones, Charles Shannon, Verstraete, Rumpler, Cazin, Weeks, Hodler, Csók. Architektur: Cuypers. II. Medaille. Malerei: Hierl-Deronco, Landenberger, Heyden, Kirchner, Faber du Faur, Karl Kaider, Slevogt, Gräßl, Küstner, Raphaël Schuster-Woldan, Rob. Schleich, Prof. Holmberg, Hans Petersen, Rettig, Buchbinder, Prof. Simm, Ekenaes, Böhme, Pernat, Friese, Walther Petersen, Walther Gay, Mac Ewen, Stewart, Mayné, Gilsoul, Brangwyn, Muhrmann, Greifenhagen, Peppercorn, Reid Murray, Hamilton, Brough, Menard, Gandara, Fromuth, Smits, Van der Weele, Koldewey, Grosso, Luigi Bazzani, Temple, Mosé, Isid. Kaufmann, Stäbli, Giron, Burnand, Menendez Pidal, Fortuny, Cubells, Ebner, Flesch-Bruningen, Pasternak, Endoguroff. Bildhauerei: Prof. Christ. Roth, Netzer, Habich, Otto Lang, Balth. Schmitt, Ad. Beermann, Karl Kiefer, Hugo Kaufmann, Peter Breuer, Giuseppe Renda, Rathausky, Stirling Lee, Jean Herain. Architektur: Prof. Em. Seidl, Dülfer, Hocheder. Graphik: Overbeck, Hall. Kleinkunst: Gallé.

DENKMÄLER.

*** *Ein Denkmal Raffael's* soll in seiner Geburtsstadt Urbino errichtet werden. Dazu hat sich unter dem Protektorat des Königs von Italien ein Komitee gebildet, das bereits 120000 Lire gesammelt hat. Jetzt wendet sich das Komitee auch an das Ausland, namentlich an die Magistrate der größeren Städte, die Besitzer von Werken Raffael's u. s. w. Mit der Ausführung des Denkmals ist der Bildhauer *Belli* beauftragt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

D. J. *Der neue Jordaens im Museum zu Brüssel.* Wie wir schon kurz gemeldet haben, ist für das Kgl. Museum in Brüssel ein figurenreiches Gemälde von Jacob Jordaens für 30000 Franks in Paris erworben worden, das eines der vom Künstler oft behandelten Bohnenfeste, und zwar den feierlichen Moment „Der König trinkt“ darstellt. Es ist eine Schöpfung von 25 Figuren, ungerechnet Hunde, Katze und Papagei. Wir sind Zeugen einer wüsten Orgie. In einem Saale eine überreich besetzte Tafel, an welcher in der Mitte der schmerbäuchige König Platz genommen hat. Das gekrönte Haupt mit dem aufgedunsenen roten Gesicht lehnt sich im Rausche rückwärts, die Rechte hält das gefüllte Glas erhoben zum Trunke bereit. Dahinter steht der grimassenschneidende Hofnarr in seiner Harlekinkleidung. Um den Tisch herum gruppirt sich die Hofgesellschaft in unge-

zwungenster Haltung und übermütigster Fröhlichkeit, zu der die von Fett glänzenden Damen das Hauptkontingent stellen. Aber mit der Lustigkeit allein ist es nicht abgethan. Die Gesellschaft befindet sich bereits in einem Zustande der vollsten Ausartung. Da sehen wir zum Beispiel auf dem Schoße einer jener lüstern dreinblickenden Damen einen halbnackten Bengel, der seine Notdurft verrichtet, während als Pendant auf der linken Seite des Beschauers ein Höfling das Übermaß der zu viel genossenen Speisen ausgleicht, wobei ihm eine der Gesellschaftsdamen, die vor Lachen bersten möchte, den Kopf hält. Damit auch ja nicht durch das entströmende Nass das Gewand dieser Helferin in der Not beschmutzt werde, hebt eine Frau deren Rocksäume empor. Rührend ist dabei die stumme Zuschauerschaft eines großen Hundes, der das Aussehen hat, als dächte er nach über die menschliche Schwäche, die ihm so drastisch vor Augen geführt wird. Im Vergleich damit erscheint einem das Gebaren eines mutigen Edlen, der seine sich wohl nur zum Scheine sträubende Maid kräftig abzuküssen im Begriff ist, als eine tugendhafte Äußerung. Um diese Tischgesellschaft herum sehen wir eine Schar von Höflingen, Dienern, Bänkelsängern und im Vordergrunde eine Anzahl Kinder, die den Anschein haben, als hätten sie sich das Wort „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen" zum Vorbild genommen. Die Komposition ist dem Gegenstande entsprechend lebendig und ungezwungen. Mit starker plastischer Wirkung treten die Gestalten heraus, dank einer Beleuchtung, deren Quelle nicht sofort ersichtlich ist. Das neu erworbene Gemälde ist weitaus bedeutender als die Bilder, die das Museum bereits von Jordaens besitzt. Besonders vorteilhaft weicht es von dem Bilde mit dem „Heiligen Martin, der einen Besessenen heilt", ab, in dem sich die Gesichter der Figuren ausnehmen, als seien sie in Schminke getaucht. Noch weiter entfernt es sich in günstigem Sinne von der „Begegnung Eliesers mit der Rebecca", jenem Bilde mit der düster-bläulichen Landschaft. Am nächsten kommt dem in Frage stehenden Werk die Technik in der „Allegorie auf die Fruchtbarkeit" und dem farbenreichen Gemälde „Frau, Satyr und Bauer", beide in Brüssel, sowie in den „Nymphen" im Haag. Die Frage, ob dieser neue Jordaens hervorragender ist als das Kasseler Dreikönigsfest-Bild, lässt sich nicht entscheiden, ohne dass beide Werke miteinander verglichen werden. Aber auch nach der Erwerbung dieses etwa gegen 1660 entstandenen Werkes kann Jordaens in allen seinen künstlerischen Entwickelungsperioden in Brüssel allein nicht studirt werden. Vor allem werden die Antwerpener Sammlungen, sowie die Bilder in Kassel, Wien, Braunschweig, Valenciennes, Lille und im Louvre heranzuziehen sein.

Troppau. — Das *Kaiser Franz Joseph-Museum* beabsichtigt im Spätherbste eine *Ausstellung* von Erzeugnissen der *Amateur-Photographie* zu veranstalten. Wir machen jetzt schon, wegen der Reisezeit, darauf aufmerksam. Erwünscht sind Aufnahmen von interessanten Objekten der Kunst, ferner künstlerisch interessante Naturaufnahmen, sowie überhaupt aller Objekte, die Zeugnis abgeben von dem persönlichen Geschmack und der Neigung des Amateurs. Eine zahlreiche Beteiligung an der Ausstellung ist sehr erwünscht.

*** *Dem Geschäftsführer der großen Berliner Kunstausstellung Edwin Klobasser* ist der Auftrag geworden, für die nächstjährige internationale *Kunstausstellung in Wien* Kunstwerke aus Schweden und Norwegen zu acquiriren. Er hat 36 schwedische und 23 norwegische Künstler von anerkannter Bedeutung zur Beschickung für Wien 1898 gewonnen.

VERMISCHTES.

Rom. St. Am 5. Juli endlich hat der Unterrichtsminister Gianturco der Deputirtenkammer den Gesetzesentwurf über die Erwerbung der Gemäldegalerie des Spitales von Santa Maria Nuova vorgelegt. In längerer, in den Zeitungen leider nicht bekannt gewordener Rede, welche eine ungewöhnliche Sachkenntnis verrät, gab der Minister zunächst Rechenschaft über die Herkunft der einzelnen Bestandteile der Galerie, die aus dem Kloster degli Angeli, wo Leo X. erzogen wurde, aus der Spitalkapelle, die Folco Portinari gegründet hatte, und aus der Kirche des h. Egidius, wo Fra Bartolomeo sein jüngstes Gericht gemalt hatte, allmählich ihre Schätze erworben hat. Hierzu kam noch die Perle der Sammlung, das weltberühmte Triptychon des Hugo van der Goes, welches Tommaso Portinari, der Rat Karls des Kühnen, hatte ausführen lassen und von Gent nach Florenz sandte als Schmuck der Geschlechtskapelle in S. Maria Nuova, in welcher sich die Genossenschaft der Florentiner Maler festlich zu versammeln pflegte. Vor nicht mehr als 25 Jahren entschloss sich die Verwaltung des finanziell arg beschränkten Hospitals, alle Kunstwerke, die Gemälde Botticelli's, Fra Bartolomeo's, Fra Angelico's, Raffaellino del Garbo's, das herrliche Terrakottawerk Verrocchio's u. a. m. in einem Raume zu vereinigen und ihn dem Publikum gegen ein mäßiges Eintrittsgeld zugänglich zu machen. Allerdings gelang es dem Besucher niemals ohne Mühe, im weitläufigen Spital den alten lahmen Kustoden ausfindig zu machen, und seine Geduld wurde oft auf eine harte Probe gestellt, bis sich die Schlüssel gefunden und endlich eine Thür nach der andern sich aufthat, den ersehnten Anblick der herrlichen Kunstschätze erschließend. Aber die finanziellen Verlegenheiten des Spitals nahmen zu. Ohne staatliche Genehmigung wurde schon im Jahre 1878 eine dem Donatello zugeschriebene Skulptur ins Ausland verkauft, und mit jedem Jahr wurden die Bitten der Spitalverwaltung dringender, welche vom Staat die Erlaubnis verlangte, Gemälde und Skulpturen ins Ausland verkaufen zu dürfen. In der That konnte sich die Regierung der augenscheinlichen Notlage des Spitals gegenüber nicht dauernd ablehnend verhalten, und langsam formulirte sich im Laufe der Jahre ein Programm, welches die Rettung der Spitalverwaltung aus ihren Finanznöten ins Auge fasste und doch Italien die Kunstschätze zu erhalten trachtete, auf welche schon die größeren Museen des Auslandes begehrliche Blicke gerichtet hatten. Der Minister Martini machte die ersten Versuche, das schwierige Problem zu lösen, aber der Staat weigerte sich, seine Vorschläge anzunehmen, obwohl die Erwerbung damals mit weit geringeren Opfern hätte geschehen können als heute. Am 20. April 1894 wurden die Verhandlungen abgebrochen, und gleichzeitig erneuerte das Ausland seine Anstrengungen, die besten der Kunstwerke zu erwerben, denen schon in den Uffizien eine würdige Zufluchtsstätte bereitet worden war. So gingen die Dinge jahrelang hin und her, bis endlich der Staat aufs neue einlenkte. Ein neuer Gesetzesentwurf wurde ausgearbeitet und die Bezahlung der verhältnismäßig geringen Summe von 420000 Lire in der Weise geregelt, dass sie zum Teil wenigstens von den Eintrittsgeldern in die Museen und Galerieen gedeckt werden wird. Die alte Senatshalle in den Uffizien, welche in licht- und luftreiche Säle geteilt ist, wird die neuen Schätze aufnehmen, und gleichzeitig wird damit die ganze Galerie der Uffizien einer Neuordnung unterworfen werden. Die Zahlung der Totalsumme von 420000 Lire wird im Jahre 1905 abgeschlossen sein, und zwar beginnen die jährlichen Abzüge von 20000 Lire auf die Eintrittsgelder der Museen und Galerien schon mit

dem Jahre 1896, während der Staat seine Beisteuer von 50000 Lire jährlich erst vom Jahre 1900 an bewilligt hat. Es ist zu hoffen und zu wünschen, dass auch die Verhandlungen über die Galerie Borghese, welche in vollem Gange sind, zu einem ähnlichen erfreulichen Resultate führen werden.

*** *Der Stadt Berlin* stehen seit dem Etatsjahre 1893/1894 jährlich 100000 M. für *Kunstzwecke* zur Verfügung, also bis jetzt 500000 M. Davon sind 385462 M., meist für Bildwerke zum Schmucke von Plätzen und Parkanlagen, ausgegeben worden; somit noch ein Überschuss von 114538 M. vorhanden. Trotzdem dass von der verausgabten Summe allein auf die Kolossalstatue der „Berolina“ auf dem Alexanderplatz von E. Hundrieser 101000 M. kamen, sind noch sechs öffentliche Plätze und Anlagen mit Kunstwerken geschmückt und für 15000 M. kunstgewerbliche Arbeiten (Tafelgeräte u. dergl. m.) für das Rathaus angekauft worden.

*** *Über die Lage des Düsseldorfer Kunstmarktes im Jahre 1896* enthält der Bericht der dortigen Handelskammer folgende lehrreiche Mitteilungen: „Die im allgemeinen günstige wirtschaftliche Lage des Jahres 1896 hat auf die Erfolge der Düsseldorfer Kunst nicht den Einfluss geübt, welcher zu erwarten gewesen wäre. Wenn auch der Bedarf an Kunstwerken im Rheinland und Westfalen nach den Ausstellungserfolgen einzelner Städte als ein steigender anzusehen ist und hauptsächlich Düsseldorf zu gute kommt, so haben weder die Düsseldorfer Ausstellungen ein befriedigendes Resultat ergeben, noch auch die Düsseldorfer Werke die gleichen Erfolge auf den deutschen Ausstellungen gehabt, wie im Vorjahre. Der Jahresbericht des Vereins Düsseldorfer Künstler erkennt zwar an, dass der im Jahre 1895 eingetretene Aufschwung nicht nachgelassen habe, doch ergiebt sich beispielsweise aus dem Verkaufe an Private in der Düsseldorfer Kunsthalle ein starker Rückgang. Während 1895 das Verkaufsresultalt 44300 M. betrug, ging es im Jahre 1896 auf 24543 M. zurück, von welcher Summe noch 13405 M. als Verlosungsankäufe in Abzug zu bringen sind, so dass der effektive Verkauf an Private nur 11138 M. betrug. Wollte man aus diesem Beispiele auf den Absatz der Düsseldorfer Ölgemälde und sonstiger Kunstgegenstände schließen, so würde ein allerdings großer Rückgang zu verzeichnen sein. Doch der direkte Absatz von Kunstwerken an Private seitens der Künstler und Kunsthändler stellt sich nicht so ungünstig dar, obwohl über ihn kein bestimmtes statistisches Material vorliegt. Auch ist hervorzuheben, dass der Absatz von Werken der Bildhauerkunst einen erfreulichen Erfolg für die Zukunft erwarten lässt. Als sicher ist jedoch anzunehmen, dass bei den Anstrengungen anderer großer Kunstplätze mit geeigneten Ausstellungsgebäuden die Düsseldorfer Kunst, welche wegen des Mangels eines solchen nicht in der Lage ist, ähnliche Veranstaltungen zu stande zu bringen, immer mehr zurücktreten muss. Da nun aber einmal die Ausstellungen großen Stiles das Mittel der heutigen Zeit sind, das Publikum von Nah und Fern heranzuziehen, ist es als eine große Schädigung nicht bloß der Künstler, sondern vieler anderer Gewerbetreibenden anzusehen, dass ein derartiges Unternehmen am hiesigen Platze bis jetzt nicht ermöglicht werden konnte. Sowohl in München wie in Wien sind die Kunstausstellungen von der gewerbetreibenden Bürgerschaft gestützt und gefördert worden, und die aufgewendeten Opfer haben für alle Beteiligten ein reichliches Erträgnis ergeben. Es liegt demnach im Interesse der ganzen Stadt, dem Gedanken eines großen Ausstellungsgebäudes mit aller Energie näher zu treten.“

⌣ *Der Streit um die für den Louvre angekaufte Tiara des Saitaphernes*, deren Echtheit zuerst von A. Furtwängler angefochten worden ist, hat eine neue Wendung angenommen, wonach Furtwängler trotz der Verteidigung der Echtheit des angeblich in Olbia in Südrussland gefundenen Werkes durch die französischen Archäologen recht zu behalten scheint. Durch die Nachforschungen des Direktors des Odessaer Museums, E. v. Stern, und durch eine Gerichtsverhandlung ist der Nachweis erbracht worden, dass in Odessa eine Bande von Fälschern mit höchstem Raffinement Marmor-Inschriften, Goldgegenstände, Terrakotten u. dgl. m. anfertigt. Wie E. v. Stern in einem Artikel der „Berliner Philologischen Wochenschrift“ ausführt, ist es in hohem Grade wahrscheinlich, dass die Tiara des Saitaphernes das Produkt eines jüdischen Ciseleurs in Odessa, namens Rachumowsky, ist.

Gründung eines kunsthistorischen Instituts in Florenz. Die Idee, für kunsthistorische Studien in Italien einen ähnlichen Mittelpunkt zu schaffen, wie sie das Archäologische Institut in Rom und Athen nebst jüngeren Anstalten für Geschichtsforschung oder die Zoologische Station in Neapel den betreffenden Wissenschaften gewähren, war schon seit längerer Zeit der Gegenstand eifrigen Bemühens und ist von dem kunsthistorischen Kongress in Nürnberg 1893 als gemeinsame Angelegenheit bestimmter in Angriff genommen worden. Seither besteht eine Kommission, die zu allen einschlägigen Maßregeln für die Gründung des Florentiner Instituts bevollmächtigt ist. An ihrer Spitze steht ein geschäftsführender Ausschuss, dem Dr. Ad. Bayersdorfer, Konservator der Pinakothek in München, Geh. Hofrat Dr. F. X. Kraus, Professor in Freiburg i/B., Dr. H. Thode, Professor in Heidelberg, Dr. M. G. Zimmermann, Professor in Berlin und drei Leipziger Professoren, Dr. A. Schmarsow als Vorsitzender, Geh. Rat Dr. Wach als Rechtskonsulent und Dr. H. Brockhaus als erwählter Direktor des Florentiner Instituts angehören. Das Institut soll im nächsten Herbst eröffnet werden, wenn auch vorerst in provisorischer Form, da die bisher gesammelten Mittel noch nicht ausreichen, den umfassenden Gesamtplan einer solchen Anstalt zu verwirklichen. Ein Aufruf, der von einer stattlichen Reihe der angesehensten Kunsthistoriker unterzeichnet ist, wendet sich jetzt an weitere Kreise mit der Bitte um Beiträge zum Kapital oder jährliche Zuschüsse von beliebiger Höhe, namentlich aber um Beitritt zu dem „Verein zur Förderung des kunsthistorischen Instituts in Florenz“, der den Zweck hat, das Institut zu erhalten, dessen Bestehen auf anderem Wege endgültig gesichert ist. Die Mitgliedschaft wird durch einen jährlichen Beitrag von 20 M. erworben, während zu den Stiftern schon deutsche Fürsten und hohe Gönner gehören. Beitrittserklärungen und Geldbeträge nimmt das Bankhaus v. Mendelssohn & Co. in Berlin entgegen, Geschenke von Büchern und Abbildungen (die ebenfalls sehr erwünscht sind) die Verlagsbuchhandlung von E. A. Seemann in Leipzig.

Einmalige Beiträge: Seit September 1894: Dr. Paul Clemen, Provinzialkonservator, Bonn 20 M. — Dr. Karl von Pulszky, Direktor der Nationalgalerie, Budapest 100 M. — Herm. Schütte, Architekt, Holzminden 12 M. — H. V. Lantz auf Lohausen, Bonn 200 M. — Frau von Decker, Cunersdorf in Schlesien 100 M. — 1895: Karl W. Hiersemann, Leipzig 100 M. — 1896: Dr. H. Ulmann, Florenz, Ertrag von zu Gunsten des Instituts im Winter 1895/96 zu Florenz gehaltenen Vorträgen 530 M. — 1897: Se. Excellenz Wirkl. Geh. Rat Sigismund von Bubics, Bischof von Kaschau 340,90 M. — Kunsthistorischer Lehrapparat der Universität Helsingfors 100 M. — Frau Prof. Friedländer geb. Nuglisch, Berlin 3000 M. — Moritz Floersheim, Frankfurt a M. 10 M. — Dr. Pauli, Dresden 8.50 M. — Ihren *Jahresbeitrag* als Mitglieder des „Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen

Instituts in Florenz" haben mit je 20 M. entrichtet: Se. Königl. Hoheit Prinz Johann Georg von Sachsen. — J. J. Tikkanen, Docent, Helsingfors. — Elice Aspelin, Professor a. d. Universität Helsingfors. — Karl W. Hiersemann, Leipzig. — Dr. Ulrich Thieme, Leipzig. — Edgar Herfurth, Leipzig. — Prof. Dr. Heinrich Brockhaus, Leipzig. — Dr. Eduard Brockhaus, Leipzig. — Albert Brockhaus, Verlagsbuchhändler, Leipzig. — Prof. Dr H. Semper, Innsbruck. — Dr. phil. S. Hellmann, München. — Dr. Ludwig Volkmann i/Firma Breitkopf & Härtel, Leipzig. — Generalkonsul Ferdinand Leuchs-Mark, Frankfurt a/M. — Geh. Kommerzienrat Wilh. Spemann, Stuttgart. — Franz Hancke, Geschäftsführer des Museumsvereins in Elberfeld. — Ausserdem liegen 7 weitere Anmeldungen als Mitglied vor. Kassenbestand 17 775 M. 95 Pf.

Berlin-Grunewald, 28. Juli 1897. Der Kassirer:
M. G. Zimmermann.

VOM KUNSTMARKT.

Die Handelskammer von Rom giebt auf Angaben des Königl. Kunstausfuhr-Bureaus gestützt eine Übersicht der *Ausfuhr aus Rom von modernen und alten Kunstwerken.* Kunstwerke modernen Herkommens verteilten sich folgendermaßen: auf Malerei für 1 203 895 Fr., Skulptur für 1 152 420 Fr., Kunsthandwerk für 190 860 Fr. Die ausgeführten alten Kunstwerke stellten einen Wert von 68 910 Fr. auf dem Gebiet der Malerei, 52 565 Fr. auf dem Gebiete der Skulptur, 128 435 Fr. auf dem Gebiete des Kunsthandwerks. Die so erreichte Totalsumme von 2 797 085 Fr. verteilte sich auf 21 320 Gegenstände. Die am meisten für die Ausfuhr in Anspruch genommenen Monate sind März, April und Mai. Eine weitere Zusammenstellung ergiebt, dass von den zur Ausfuhr ins Ausland gelangenden Kunstwerken die Mehrzahl nach Deutschland geht; in zweiter Linie stehen in dieser Beziehung die Vereinigten Staaten.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1897. Nr. 7.
Christliche Ikonographie. Von E. Wernicke. — Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der schwäbischen Alb. Von Dr. E. Gradmann. — Zur Schreibung des Namens Jesus. Von E. Nestle. — Die Maler in Luther's Wartburg-Postille. Von G. Bossert. — Die sogenannte Domfreiheit von St. Lorenz in Nürnberg.

Die Kunst für Alle. 1896/7. Heft 20.
Die VII. internationale Kunstausstellung in München. I. Die Secession. Von Dr. K. Voll. — Lesefrüchte. — Eindrücke aus den Pariser Salons.

Die Kunst für Alle. 1896/7. Heft 21/22.
Die VII. internationale Kunstausstellung in München. II. Von F. Pecht. — Die Münchener Künstlergenossenschaft. Die Luitpoldgruppe etc. Die Dresdener Kunstausstellung von P. Schumann. — Die retrospektive Abteilung der VII. internationalen Kunstausstellung in München. Von Dr. K. Voll. — Eine Vereinigung deutscher Kunstvereine. Von P. Schumann. — Die Kunst auf der internationalen Ausstellung zu Brüssel. Von F. Flamandt. — Die Photographie für Maler. Von J. Raphaels.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1897. Heft 3.
La chiesa e il convento di S. Domenico a Bologna secondo nuove ricerche. Von F. Mallaguzzi Valeri. — Der Aufenthalt des Malers Sebald Beham während der Jahre 1525—1535. Von Dr. A. Bauch. — Zum Holzschnittwerke Erhard Schöns und Peter Flötners. Von Campbell Dodgson. — Die Kirche zum heiligen Geist in München. Von F. J. Schmitt.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1897. Heft 4.
Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz. Von W. Schmitz. — Grünewald-Studien. Von F. Rieffel. — Die römischen Mosaiken vom VII. Jahrhundert bis zum ersten Viertel des IX. Jahrhundert. I. Von L. Beissel.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 481. 1. Juli 1897.
Les portraits de Marie Antoinette. I. Von M. J. Flammermont. — Le Salon de 1897: Société nationale des Beaux-Arts. II. Von A. Besnard. — Une tête de statue royale. Psammetik III. Von G. Bendite. — Le Salon de 1897: Société des artistes français. III. Von A. Maignan. — Une nouvelle illustration des Évangiles par M. James Tissot. II. Von A. Renan. — Baudouin peintre religieux. II. Von H. Bouchot. — Correspondance de l'Étranger.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

† CARL VON LÜTZOW UND DR. A. ROSENBERG

WIEN, Heugasse 58. — BERLIN SW., Yorkstraße 20.

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstr. 17.

Neue Folge. VIII. Jahrgang. 1896/97. Nr. 33. 23. September.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZUR ERINNERUNG AN AUGUST VON HEYDEN.

In der langen Verlustliste, die die „Zeitschrift" und „Kunstchronik" in den letzten Jahren führen mussten und die, um noch einmal die letzten Verluste in zwei Namen zusammenzufassen, von Lübke bis Lützow reicht, muss auch der Name August von Heyden verzeichnet werden. Er steht außerhalb der offiziellen Verlustliste der Künstler, die wir pflichtgemäß führen; denn er gehörte seit ihrer Begründung zu den Intimen der „Zeitschrift", die ihre Anhänglichkeit durch künstlerische und schriftstellerische Mitarbeit bewährten. Er stand in freundschaftlichem Verkehr mit Lübke und Lützow, die in ihm nicht bloß den Künstler, sondern noch mehr vielleicht den gründlich gebildeten Kunstkenner und Kunstforscher schätzten, und mit dem Dritten im Bunde derer, die in den siebziger und achtziger Jahren unserem Blatte ihr geistiges Gepräge aufdrückten, mit Anton Springer, verknüpften ihn noch engere Bande. Wenn jetzt einer sein Gedächtnis zu ehren sucht, der über zwanzig Jahre jünger ist, als der wenige Tage vor seinem 70. Geburtstage Dahingeschiedene, so glaubt er sich zu dieser Aufgabe durch einen Verkehr berufen, der 22 Jahre lang in innigstem Austausch der Meinungen und in einer nur selten getrübten Übereinstimmung der Meinungen bestanden hat.

Daraus erwächst mir zugleich die tröstliche Zuversicht, dass keine Verpflichtung vorliegt, das Bild des Toten schöner zu färben als es in Wirklichkeit war. Weder in der Kunstgeschichte noch im Leben habe ich einen Künstler kennen gelernt, der sich über den Umfang seines Könnens und seiner Bedeutung so klar war wie er. Er war aber nicht etwa ein thatenloser Pessimist, der sich grollend in sein Schicksal ergab. Er kämpfte wie ein Riese, und wenn er keine Titanenarbeit verrichtet hat, so lag das zum Teil an seiner Zeit, die für sein Lieblingsgebiet, die monumentale Malerei, nur noch wenig Platz hat, zum Teil an ihm selbst, dessen Phantasie immer höher flog als seine technische Kraft nachher aushalten konnte oder vielmehr wollte. Er konnte nämlich sehr viel, viel mehr, als die jungen Leute glauben, die ihn über die Achsel angesehen haben, weil der Mann, der schließlich über jede äußere Anerkennung erhaben geworden war, seine eigenen Wege ging. Als die Freilichtmalerei stark ins Kraut geschossen war, zeigte er mir einmal einige Modellstudien und Akte, die er viel früher in der Umgebung von Berchtesgaden im Freien gemalt hatte, weil sich das für ihn ganz von selbst verstand. Er ist nämlich immer ein Hellmaler gewesen, und als er im Anfang der siebziger Jahre eine Studienreise durch Italien machte, um die Freskomalereien der großen Meister technisch zu prüfen, war das Ergebnis dieser Studienreise die symbolische Darstellung des Tierkreises in der Kuppel der Berliner Nationalgalerie: helle Figuren auf goldenem Grunde. Monumentale Malereien wollen gesehen und dürfen nicht im Dunkel von Kirchen, Kuppel- und Saalbauten vergraben werden. Nach diesen Grundsätzen hat er noch mehrere Cyklen von Wandmalereien für den Festsaal des Handelsministeriums in Berlin, für den Schwurgerichtssaal in Posen, für den Bürgersaal des Berliner Rathauses und für Privathäuser ausgeführt. Zuletzt war er freilich etwas bequem geworden. Die Wandmalerei mag ihm lästig geworden sein, obwohl er es nicht gern zugab. Entscheidend war aber wohl nicht die Schwierigkeit der Technik, sondern die Notwendigkeit, das behagliche Heim, das geräumige Atelier, die Bibliothek, die schriftstellerische Arbeit zu verlassen. Er sagte mir einmal rund heraus, als von der echten Freskotechnik die Rede war, dass es ihm nicht einfiele,

ein paar Monate wegen eines Auftrages in einer kleinen Stadt zu verweilen. So malte er denn seine „Wandgemälde“ auf Leinwand zu Hause, und sie wurden dann an den Mauern befestigt. Andere Künstler haben es auch so gethan, und es wird sich wohl bald herausstellen, ob sich die Methode bewährt.

August von Heyden war allerdings in den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens so in Anspruch genommen, dass eine längere Abwesenheit von seinem Hause unmöglich war. Seine persönliche Erscheinung, seine Lebensführung hatten ihn bald nach seiner Ansiedlung in Berlin mit vornehmen Kreisen in Beziehungen gebracht, nachdem seine Jugend keineswegs freundlich verlaufen war. Obwohl sein Vater, der zur Zeit, als August von Heyden in Breslau zur Welt kam (13. Juni 1827), Regierungsrat war, in seinen Mußestunden selbst der Kunst als Nachkömmling der Romantiker huldigte, war er doch praktisch genug, um die Zukunft des Sohnes, wie er es einst selbst gethan, zunächst auf ein Amt zu stellen, neben dem dann die Kunst beiläufig betrieben wurde. Trotzdem war Friedrich August von Heyden in der Dichtkunst keineswegs ein bloßer Dilettant. Er ist sogar, wie viele Juristen, äußerst produktiv gewesen, und wenn auch seine Dramen, Romane und Dichtungen keine Spuren in der Litteraturgeschichte hinterlassen haben, so hat er doch auch einmal seinen großen Augenblick gehabt. Ähnlich wie später Oskar von Redwitz und Otto Roquette, mit dem unser Maler übrigens in inniger Freundschaft bis an Roquettes Lebensende verbunden war, hat Friedrich August von Heyden mit einem romantisch-historischen Epos „Das Wort der Frau“ so glücklich in die Stimmung seiner Zeit hineingegriffen, dass seine Dichtung über zwanzig Auflagen erlebte. Eine der letzten war eine Prachtausgabe mit Illustrationen seines Sohnes. Dieser entschied sich, dem Drängen des Vaters folgend, für das Bergfach, und mit dem Ernst, mit der Zähigkeit, die ihn sein ganzes Leben begleitet haben, wo immer er sich einer Sache annahm, arbeitete er sich bald in seinen Beruf so tüchtig hinein, dass er es nach wenigen Jahren emsigen Studiums zu einer Vertrauensstellung, zum Verwaltungschef in den Bergwerken des Herzogs von Ujest brachte. Mit dem Beruf eines Bergmanns ist aber allerlei Phantastik, Mystik und Märchenspuk verbunden, und gerade dieses poetische Beiwerk hat den künstlerischen Gestaltungstrieb Heydens erst zu voller Entwicklung gebracht. Von einer Reise nach Istrien brachte er unauslöschliche Eindrücke heim, und was er täglich sah, reizte seine Hand zur Nachbildung, wobei sich freilich zunächst seine reiche Phantasie in glänzendem Lichte zeigte. Ein Zufall führte ihn in Schlesien mit dem Berliner Architekten R. Lucae zusammen, und dieser brachte einige Zeichnungen des jungen Bergmannes nach Berlin, wo sie in Künstlerkreisen lebhaftes Interesse hervorriefen. Als dann ein zweiter Zufall, bei dem Gott Amor die leitende Rolle gespielt hatte, dem also Beglückten gestattete, den Bergmann auszuziehen und seinem Drange in die künstlerische Freiheit zu folgen, fand er zwar in Berlin bereits eine freundliche Aufnahme, aber das Nächste für ihn war doch, etwas Ordentliches zu lernen. Das hat er denn in redlichem Bemühen nach einander gethan, indem er — so war es damals in Berlin Mode — bei Holbein zeichnen und bei Steffeck malen lernte. Im Jahre 1861, also als gereifter Mann, ging er nach Paris, wo er sich — abermals nach der vorgeschriebenen Marschroute — in den Ateliers von Gleyre und Couture den „letzten Schliff“ holte. Er hat mir einmal, als ich etwas Sicheres über den bald sagenhaft gewordenen Couture wissen wollte, erzählt, dass die ganze Coutureschule mehr oder weniger ein lustiger Schwindel war, auf den viele Dumme anbissen, und das ist wohl richtig, da das moderne Paris zahlreiche Analogieen zu diesen „Modeateliers“, in die sich die Schüler hineindrängen, um schnell enttäuscht zu werden, besitzt. In Paris malte A. von Heyden ein Altarbild für die Kirche in Dudweiler: die hl. Barbara, die einem im Schachte verunglückten Bergmann die Sterbesakramente bringt. Es war eine Erinnerung an seine frühere Thätigkeit, aber noch kein Abschiedsgruß. In späteren Jahrzehnten hat er noch mehrfach künstlerische Anregungen aus den phantastischen oder furchtbaren Geheimnissen der Unterwelt gewonnen. Für den Schriftsteller zeugen davon zwei Bergmannsmärchen „Aus der Teufe“ und „Die Perlen“, die er selbst illustrirt hat, und für den Künstler das tieferschütternde figurenreiche Bild „Treue Kameraden“, die durch den Zusammenbruch eines Stollens von der Außenwelt abgeschnittenen, auf den Tod vorbereiteten Grubenhäuern als Retter in der Not erscheinen.

Als Heyden von Paris nach Berlin zurückkehrte, war er so wenig von der französischen Luft benommen, dass er sich vielmehr in die deutsche Geschichte, besonders die des Reformationszeitalters, versenkte. Ein großes Bild, die Begegnung des wackern Landsknechtshauptmanns Georg von Frundsberg mit Luther auf dem Reichstage in Worms, wurde zuerst ausgeführt. Man sieht es jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg, dem A. v. Heyden als Pfleger und Vorstandsmitglied seine stete Fürsorge gewidmet hat. Als dieses Bild zum ersten Male in der Öffentlichkeit erschien, fiel allgemein die sorgfältige Behandlung der Trachten auf, die ganz und gar nicht an die Maskengarderoben und die Kostümkammern der Akademieen erinnerte. Von manchen wurde diese starke koloristische Betonung der Kostüme sogar getadelt. Nachher hat man dieses entschlossene Streben nach historischer Wahrheit als eine That gefeiert, und als Hermann Weiß sein Amt als Lehrer der Kostümgeschichte an der Berliner Hochschule für die bildenden Künste niederlegte, war es selbstverständlich, dass Heyden an seine Stelle trat. Er hat sie fast zehn Jahre verwaltet, und als er sein Amt niederlegte, war der nächste Grund dazu ein kleinlicher,

heute vergessener Zank, der tieferliegende aber die Unlust, vor wenigen Zuhörern schwer erworbenes Wissen breit zu treten. Die Summe seiner Forschungen auf dem Gebiete der Kostümkunde für Künstler hat A. v. Heyden in dem kleinem Handbuche „Die Trachten der Kulturvölker Europas“ (Leipzig 1889, E. A. Seemann) zusammengefasst. Mehr braucht der Künstler nicht, und wenn solche Lehrbücher fleißig benutzt, alte Gemälde, Sammlungen von Kostümbildern u. s. w. herangezogen werden, kann an Kunstakademieen ein gebildeter Bibliothekar die Stelle eines Lehrers für Kostümkunde ausfüllen.

Zu einem Praktiker, wie es A. v. Heyden war, werden es freilich wenige bringen, weil es ihm, Dank seiner Persönlichkeit, vergönnt war, auf verschiedenen Gebieten die ihm immer gegenwärtige Zuverlässigkeit seiner Kenntnisse mit der Schnelligkeit seiner Zeichenkunst zu raschen Thaten zu vereinigen. Man rühmt diese Fähigkeit besonders an Leonardo da Vinci, dem „Hofregisseur“ des Lodovico il Moro in Mailand. Aber unser Künstler musste oft noch schneller fertig sein. Ich habe gesehen, wie er in wenigen Stunden Dutzende von Kostümfiguren für Maskenfeste am Hofe oder für Aufführungen in den Königlichen Theatern, denen er jahrelang als kostümkundiger Beirat zur Seite stand, zeichnete und aquarellirte und dabei mit solcher Genauigkeit in den Einzelheiten, dass Zuschneider und Garderobiers unmittelbar danach arbeiten konnten. Mitten in diese aufregende und aufreibende Arbeit fielen dann die Besuche von Herren und Damen, die ihn um seinen Rat fragten, und immer war der liebenswürdige Kavalier bereit, auch den thörichtsten Fragen Rede und Antwort zu stehen. Endlich kamen noch die Arrangirproben hinzu, und wenn dann ein so mühsames Werk, das nur zur Ausfüllung von ein paar flüchtigen Abendstunden diente, vorüber war, verschwor er sich, niemals wieder seine Hände hineinzumischen, um dann beim nächsten Male wieder als der Erste und Fleißigste dabei zu sein. So geschah es auch bei dem großen Kostümfeste zur Feier des 22. März 1897, und hier scheint der sonst so kräftige Mann den ersten starken Stoß erhalten zu haben, der ihn bald darauf auf das Krankenlager warf.

Mit dem Theater verband ihn von jeher eine starke Neigung. Bald nach seiner Rückkehr von Paris war ihm der Auftrag zu teil geworden, für einen neuen Vorhang des Königlichen Opernhauses ein Bild zu malen, das die Macht des auf einem Delphine das Meer durchfurchenden Sängers Arion über Götter und Elementargeister darstellen sollte. Es wurde in seiner Ausführung zu einer That, zu einer Wiederbelebung des klassischen Altertums im Geiste der modernen Romantik, und das blieb der eine Grundzug im künstlerischen Schaffen A. v. Heyden's, zu dem dann der andere, die Begeisterung für die germanische Vorzeit und das germanische Mittelalter bisweilen eine Ergänzung, bisweilen auch einen Gegensatz bildete. Der Künstler hat damals die Komposition seines Bildes für unsere „Zeitschrift“ (Jahrgang 1868 bei S. 136) radirt. Es war eine Malerradirung in französischer Art, eine freie Andeutung der Tonwerte, die damals nur von wenigen verstanden und gewürdigt wurde. Als er zwanzig Jahre nach der Ausführung des Arion-Vorhanges durch das Vertrauen Kaiser Wilhelms II., der dem Künstler schon als Prinz sehr geneigt war und der als Kaiser den ehemaligen Bergmann zum Mitglied des Staatsrats ernannte, abermals zur Ausführung eines neuen Vorhanges an Stelle des alten durch Brand beschädigten berufen wurde, wählte er eine Episode aus der germanischen Göttersage: das Erscheinen des Skalden Bragi unter den Menschen. Es darf nicht verschwiegen werden, dass es Heyden trotz seiner gründlichen Kenntnisse ebenso wenig wie allen seinen Vorgängern gelungen ist, die Götter- und Menschengestalten der nordischen Sage den Menschen seiner Zeit verständlich und vertraut zu machen. Darunter hat ein großer Teil seiner übrigen Produktion gelitten, während Bilder, wie z. B. die Prinzessin Clémence, die ihre Schönheit den Abgesandten des um sie werbenden Königs von Frankreich enthüllt (nach einem altfranzösischen Fabliau), der Walkürenritt über das Schlachtfeld, der Hochzeitsritt des Herrn Olof u. a. wegen ihrer koloristischen Reize großen Beifall gefunden haben, auch in den Kreisen der Künstler, die, namentlich wenn sie Juroren waren, dem Eindringling, der ihnen viel zu aristokratisch war, nicht gerade viel Wohlwollen entgegenbrachten. Es ist ihm passirt, dass mehrere Bilder von ihm, so z. B. eine herrliche Leukothea, die dem schiffbrüchigen Odysseus erscheint, von den großen Ausstellungen aus unbekannten Gründen zurückgewiesen worden sind, und August von Heyden ist beinahe 70 Jahre alt geworden, ohne eine einzige Medaille der Berliner Ausstellung erhalten zu haben!

Schmerzen hat ihm dieser Mangel keineswegs bereitet. Er war kampfesfroh von Jugend auf und allmählich unempfindlich gegen Nadelstiche missgünstiger Kunstgenossen geworden. Seine Kampfeslust wuchs sogar mit den Jahren, und zuletzt trat der alte Romantiker zu den „Jungen“ über, nicht mehr als Maler, weil er nicht mehr malen wollte, sondern als Schriftsteller. In zwei Flugschriften „Aus eigenem Rechte der Kunst“ und „Jury und Kunstausstellungen“ hat er das Recht der Jungen verteidigt, aber in seiner maßvollen, vornehmen Art. Malen konnte er trotz eines Augenleidens immer noch gut, viel besser als manche, die höher geschätzt werden als er. Aber er hatte genug Selbsterkenntnis, um zur rechten Zeit Verzicht zu leisten. „Ich male nicht mehr,“ so schrieb er mir im März vorigen Jahres, „man muss aufhören, ehe die senile Impotenz ihren Zwang ausübt. Ich finde es viel angenehmer, dass die Leute sagen: Warum malt der Kerl denn nicht mehr?, als dass sie ausrufen: Heiliger Vater,

der Kerl malt immer noch!“ Wer so denkt, schreibt und danach handelt, der ist ein Philosoph, der in die Reihe der Weltweisen gehört, die über den Eitelkeiten dieser Welt erhaben sind. August von Heyden war es, wie ich aus seinen Briefen und seinen Gesprächen weiß, die mir seine innersten Gedanken über Kunst und Menschen enthüllten. Es ist mir durchaus klar, dass der Mensch größer war als der Künstler. Aber für den Mitlebenden, den Schreiber dieser Zeilen, der ihm auf seinem Wege fünfundzwanzig Jahre lang liebevoll gefolgt ist, ist es doch tröstlich, wenn er sich im Gedenken an den Freund sagen kann, dass er an dem Menschen keinen Flecken gefunden hat und dass das Fehl, das an dem Künstler zu entdecken ist, nur das Erzeugnis jenes rastlosen, fast dämonischen Triebes war, der auch einem Leonardo und einem Michelangelo gewehrt hat, ihre höchsten Ziele zu erreichen. *ADOLF ROSENBERG.*

NOCH EINMAL DAS BADEZIMMER DES KARDINALS BIBBIENA UND DIE DORNAUSZIEHENDE VENUS RAPHAEL'S.

VON *K. E. HASSE.*

Einem Werke Raphael's und seiner Schule ist man es wohl schuldig, dessen Thatbestand überall richtig darzustellen. So sei es mir gestattet, noch einmal auf meinen kleinen Aufsatz über das Badezimmer des Kardinals Bibbiena im Vatikan, in von Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst (Neue Folge VI, s. S. 137) zurückzukommen.

Zunächst möchte ich ein fehlerhaftes Wort (S. 141 erste Spalte) verbessern, was ich während des Druckes zu thun leider nicht in der Lage war. Es heißt da zweimal „Marmor-Nische“ — von dem Raum zwischen den zwei Bildflächen an der linken Wand des Gemaches. Das könnte ein Missverständnis geben, als handele es sich um wirklichen Marmor, während doch diese Nische nur Malerei zeigt. Das Wort Marmor muss deshalb gestrichen werden.

Das erwähnte Badezimmer ist, aus leicht verständlichen Gründen, versteckt geblieben, sogar durch Verbote unzugänglich gemacht worden. Es hat auch im Laufe der Zeiten viele Wechselfälle erfahren, ist längere Zeit ganz verlassen und der Vernachlässigung überliefert worden. Zuverlässigen Berichten nach sind mehr oder minder längere Zeit die mit Gemälden geschmückten Wände und die Decke durch Vertäfelung und durch Tapeten dem Auge entzogen worden. Nur Wenigen ist es hie und da gelungen, durch die Gunst des Zufalles, in solchen Zeiten Eintritt zu gewinnen, wo die Malereien unbedeckt geblieben waren. Da solcher Besuch wohl meistens heimlich und flüchtig stattfand, wird man es begreiflich finden, dass die Beschreibungen des Zimmerschmuckes vielfach von einander abweichen und Missverständnisse bieten, die auf Gedächtnisfehlern beruhen mögen.

Am meisten Schwierigkeiten fand die Richtigstellung der einzelnen Bilder aus der Geschichte der Venus. Namentlich war es die schöne Darstellung der Venus, die sich den Rosendorn aus dem Fuße zieht, mit der man nicht recht ins Reine kommen konnte. Nach Passavant sollte diese Darstellung den Schluss der Venusbilder an der linken Wand des Gemaches bilden; die ganz nackte Gestalt habe jedoch Anstoß gefunden, und so wäre das Bild abgenommen und an seine Stelle ein anderes, Venus und Adonis, gesetzt worden. Es geben aber spätere Besucher an, die dornausziehende Venus hier gesehen zu haben, ohne zu sagen, an welcher Stelle des Gemaches sie sich befinde.[1]) Nun finde ich in dem Werke des Vic. H. Delaborde über Marc Anton Raimondi, bei der Beschreibung eines Kupferstiches des Marc Anton der dornausziehenden Venus, folgende Bemerkung: „La Venus retirant de son pied une épine n'a cessé d'occuper la place que Raphael lui avait assignée. Seulement, comme chacune de ces peintures assez compromettantes pour la sévérité des moeurs d'un prince de l'eglise et d'ailleurs gravement entoile sur laquelle on a figuré un vase ce qui pourrait faire croire au premier aspect, qu'il ne subsiste plus rien du travail primitif.“ — Hieraus geht offenbar hervor, dass das erwähnte Gemälde in der Mittelnische der linken Seitenwand des Badezimmers seinen Platz hat. Ich habe an dieser Stelle nur die dekorative Bemalung gesehen, das Bild selbst also war noch bedeckt, während die übrigen Malereien bereits freigelegt worden waren. Reste von der früheren Übertapezirung derselben hingen damals noch hie und da an den Wänden. In der Mitteilung des Herrn Delaborde ist nur das eine nicht zutreffend, dass das Venusgemälde von vornherein für die Nische bestimmt worden sei. Wir wissen ja aus dem von Passavant mitgeteilten Briefe des Pietro Rembo an den Kardinal Bibbiena,[2]) dass ursprünglich für diese Nische eine Marmorstatue der Venus bestimmt war, für welche jedoch der Raum nicht groß genug erschien, so dass dieser Plan aufgegeben werden musste. Wahrscheinlich hat hierauf erst Raphael zur Ausfüllung der Nische das Bild der dornausziehenden Venus bestimmt und ausführen lassen. Es wird interessant sein, vielleicht durch spätere Besucher des Badezimmers zu erfahren, ob sich das Bild noch an der bezeichneten Stelle befindet. Beiläufig mag bemerkt werden, dass hier ein Gemälde besser zu der Harmonie der gesamten bildlichen Ausschmückung passte, als ein plastisches Werk.

In Bezug auf den Kupferstich der dornausziehenden Venus, den H. Delaborde in seinem citirten Werke über

1) So der treffliche Raphaelforscher Dollmeyer.

2) Passavant, deutsche Ausgabe, Band I, S. 285, französische Ausgabe, T. I, P. 236.

Marc Anton diesem Künstler zuschreibt, vermag ich einige Bedenken nicht zurückzuhalten. Weder Bartsch, noch andere, die sich mit Marc Anton eingehend beschäftigt haben, erwähnen einen solchen Kupferstich von ihm. In keiner mir zugänglich gewordenen öffentlichen und privaten Sammlung ist mir ein solcher begegnet. Herr H. Delaborde giebt nicht an, wo er das von ihm beschriebene Venusblatt gefunden hat. Sollten sich wirklich von einem so bedeutenden Werke des Marc Anton, dessen Arbeiten von jeher hoch geschätzt und eifrig gesammelt wurden, nur ein einziges Exemplar erhalten haben? Dass die Kupferplatte zufällig unwiederbringlich nach wenigen Abzügen zerstört worden sei, ist wohl nicht denkbar. Schwerlich würde sich auch der mitteilungslustige Vasari die Überlieferung eines solchen Ereignisses haben entgehen lassen. Unwillkürlich drängt sich mir eine Hypothese auf, die ich einer so hohen Autorität wie H. Delaborde gegenüber nur schüchtern vorzutragen wage. Der Genannte giebt als Unterscheidungen des von ihm dem Marc Anton zugeschriebenen Blattes von dem bekannten Stiche des Marco de Ravenna folgendes an: „Marc de Ravenne, en effet, à laissé de cette Venus une copie de la même grandeur que le modèle, qu'il a marqué de son monogramm sur une pierre dans le bas, à ganche. Il a d'ailleurs modifié la composition originale en y ajoutant au premier plan, à droite un lapin et, dans le fond, du même côté, des fabriques et des rochers empruntés a une partie du paysage qu'Albert Dürer avait gravé dan sson Enlèvement d'Amyan."

Es ließe sich nun die Wahrscheinlichkeit denken, dass das als Unikum anzusehende Blatt ein Probeabdruck sei, nach welchem Marco da Ravenna erst das Kaninchen, sowie die Veränderungen des Hintergrundes in die Kupferplatte hineingebracht hätte, von welcher die weiteren Abdrücke, mit seinem Monogramm bezeichnet, gemacht worden seien. Es ist ja bekannt, dass Marco da Ravenna Stiche geliefert hat, in denen er der Manier seines Meisters zum Verwechseln ähnlich nachgekommen ist. Vorzügliche Abdrücke seiner Venus gehören unstreitig zu seinen Meisterwerken. Wahrscheinlichkeit gegen Wahrscheinlichkeit gehalten, könnte man der eben angeführten Hypothese den Vorzug geben, falls nicht eine gewisse Anzahl von Blättern zum Vorschein kommen sollte, welche dem von H. Delaborde beschriebenen völlig entsprechen. — Gern würde man sich einer solchen Bereicherung unserer Kunstschätze erfreuen.

WER WAR DER MEISTER DES OTTO HEINRICHSBAUES?

Herr Th. Alt hat auf meinen Artikel in Nr. 3 Jahrg. 1895/96 dieser Zeitschrift und auf meine größere Ausführung über denselben Gegenstand im Band III der Mitteilungen des Heidelberger Schlossvereins S. 129 ff. eine nochmalige sachgemäße Besprechung der schwierigen Frage veröffentlicht. (Mitt. d. Heidelb. Schlossvereins III, S. 169 ff.) Er nennt dort seine im Jahre 1884 in der „Zeitschrift für bildende Kunst" erschienene Arbeit, gegen welche ich in den angezogenen Artikeln eine scharfe Kritik geführt hatte, als das Erzeugnis eines jugendlichen Autodidakten, und giebt — was ihm zur Ehre gereicht — seine damaligen Irrungen in der Hauptsache zu. Nur in einem wesentlichen Punkte sind wir jedoch noch nicht einig in der Frage: wer war der Meister des Otto Heinrichsbaues? Ein Hauptargument meiner Beweisführung war das Postskriptum im Vertrag vom 7. März 1558 respektive in der allein uns erhaltenen Abschrift von 1604, wo es heißt: an seinem „vorigen Geding sein noch 14 Bilder vermög Visirung zu hauen", und ich muss gestehen, nach den Ausführungen Alt's scheint er recht zu haben, wenn er dieses „vorig" als gleichbedeutend mit vorstehend betrachtet und nicht wie ich und andere ausgeführt haben, als auf einen früheren Vertrag sich beziehend. „Nach der Vertragsurkunde handelt es sich um die Vollendung einer bereits angefangenen, bereits in der Ausführung begriffenen Sache, genauer um die Fertigstellung eines bis zum zweiten Stockwerke gediehenen Baues und um die Ausstattung desselben mit umfänglichem Bildwerk, dessen Erstellung bereits vorgesehen war."

Das zweite Argument, auf welches ich mich stützte, ist der Charakter der Fassade als Dekorationsstück, das offenbar die Hand eines Bildhauers und nicht diejenige eines Architekten verrät. Und diese Dekoration ist in ihrer ganzen Formengebung so sehr von der damaligen landläufigen Art und Weise verschieden, dass man schon zu Anfang unseres Jahrhunderts an einen fremden Meister dachte, und bis in die neueste Zeit herein haben viele daran festgehalten, nur ein italienischer Meister könne der Erfinder des Baugedankens sein. Nun kommt aber schon Lübke auf den Ausspruch, an einen italienischen Künstler sei nicht zu denken, und auch die Herren Seitz und Koch, die besten Kenner des Schlosses, haben sich entschieden gegen die italienische Provenienz ausgesprochen.

Es bleibt also nur eine Möglichkeit übrig, an einen niederländischen Meister zu denken, und das müssen wir auch festhalten. Alt räumt auch das ein, doch will er die Frage noch nicht bis zur „Evidenz" gelöst betrachten Darüber scheint mir aber kein Zweifel mehr zu bestehen, die Fassade ist die Erfindung eines Niederländers, mag er nun Colin heißen oder nicht. Ich habe am a. O. nachgewiesen, dass schon der Vorgänger Otto Heinrichs niederländische Künstler beschäftigte und auch der letztere bediente sich derselben. Die Fassade bleibt einzig in ihrer Art und nur etwa das Portal am Piastenschloss zu Brieg kann damit verglichen werden. Dort wird auch ein Meister Antonio genannt, und dieser ist wohl identisch mit dem Meister Antonj, welcher im Vertrag mit Colin genannt ist.

Wenn Alt schließlich doch noch den Bau als ein Werk des „deutschen Geistes“ in Anspruch nimmt, so schreiben wir das seinem Patriotismus zu gute. Auf Grundlage unserer eingehenden Studien können wir in der ganzen Anordnung und Dekoration der Fassade nur fremde Elemente erblicken, Motive, die in den damals herrschenden Bauschulen am Oberrhein und in Schwaben nicht zum Ausdruck kommen.

Sehr dankbar sind wir dem Heidelberger Schlossverein, dass er endlich auch die Frage bezüglich der Schreibart Hayder oder Leyder gelöst hat. In dem schon angeführten neuesten Bande der Heidelberger Publikation ist ein Faksimile des betreffenden Aktenstückes gegeben, aus welchem zu ersehen, dass das H nur etwas verschrieben ist und nicht für L zu lesen. Jakob Haider oder Heid war der Werkmeister des Pfalzgrafen Friedrich und wird noch öfter in den Straßburger Ratsprotokollen der Jahre 1555 und 1556 erwähnt.

Stuttgart. *MAX BACH.*

BÜCHERSCHAU.

Veröffentlichungen der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen. Zweiter Jahrgang. Leipzig 1896. 21 Tafeln in Lichtdruck, mit einem Textblatt. Folio.

Dieser Jahrgang steht weder an Interesse noch an Güte der Ausführung dem ersten nach. Die Folge dieser Veröffentlichungen muss somit als eine solche bezeichnet werden, die für einen jeden, der sich ernst mit der alten Kunst beschäftigt, unentbehrlich ist. Man erhält in ihnen eine Fülle von Nachbildungen bisher nicht oder nur schwer zugänglicher Werke, ferner ein nach den verschiedensten Richtungen hin anregendes Vergleichsmaterial und endlich von einzelnen Schöpfungen ganz unschätzbare Detailaufnahmen. Dadurch erst wird jene intime Kenntnis der alten Kunstwerke möglich, die uns in den Stand setzt, sie mit derselben Aufmerksamkeit zu betrachten, wie die neuen, und somit an beide den gleichen Maßstab anzulegen, während die verallgemeinernde Art der Wiedergabe, die früher bei kunstgeschichtlichen Publikationen üblich war, leicht entweder als zu ungünstig oder auch als zu günstig für die Beurteilung eines Werkes sich erwies. Das Exemplar der „Kleinen heiligen Familie“ Raphael's (19), das sich im Besitze des Herrn Ch. Roussel in Nanterre befindet und sich vor dem Louvreexemplar u. a. dadurch auszeichnet, dass es links noch einen Finger breit mehr zeigt, können wir freilich nicht, gleich Schmarsow (National-Zeitung vom 26. und 30. Juni 1897, deren Reihenfolge wir auch im folgenden innehalten), Raphael selbst zuweisen, da die Verhältnisse der Figuren dafür zu ungeschickt sind; um so dankenswerter aber sind die Aufnahmen von Baldovinetti's Anbetung der Hirten (3—6), jenem von der Zeit arg mitgenommenen, aber wenigstens von der Hand des Restaurateurs verschonten Fresko, das der Meister 1462 im Vorhofe der Annunziata zu Florenz gemalt hat. Hier treffen wir jene Schlichtheit in der Auffassung der Natur an, der wir selbst nachstreben, sehen sie aber zugleich mit einer Formvollendung verbunden, die uns zur Zeit noch versagt ist. Das ist wahrhaft monumentale Kunst, ohne alles hohle Pathos. Die beiden Bilder eines schwäbischen (Landsberger?) Meisters, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige (1. 2), ehemals in der Moritzkirche zu Augsburg, werden wohl sehr nahe an das Ende des 15. Jahrhunderts zu rücken sein; stärker als der italienische macht sich in ihnen immerhin der vlämische Einfluss bemerklich. — Die Darstellung Christi, von einem Schüler Dürer's, wie der Text nahelegt vielleicht dem jungen Baldung um 1507, ehemals in der Dominikanerkirche zu Frankfurt a/M. (21), eröffnet dadurch interessante Ausblicke, dass sie von der gleichen Hand herrühren soll, die die Anbetung der Könige und die Steinigung des Stephanus in der Mainzer Galerie, Christus in der Kelter zu Ansbach und vielleicht auch die Flügel des Heller'schen Altars in Frankfurt geschaffen hat. — Würdige Repräsentanten der deutschen Kunst sind Kulmbach's vier Bilder aus der Katharinenlegende, in der Krakauer Marienkirche, von 1515 (15—18). — Nr. 14 führt eine bisher unbekannte und unzweifelhaft echte Deckfarbenmalerei Holbein's auf Pergament, den Gleichmut des Pyrrho auf seinem Schiffe, vor, ein offenbar auf Bestellung gemaltes Stück aus den zwanziger Jahren, das aus dem Vorrat der bayrischen Gemäldesammlungen in das Münchener Kabinett gelangt ist. — Die kleine Anbetung der Könige von Uffenbach, 1619, aus der Prehn'schen Sammlung in Frankfurt (20), setzte das vom alten Brueghel begründete holländische Genre, das später in Rembrandt und Ostare zu neuem Leben erwacht, fort. Der hier wiedergegebene Kopf des Kanonikus de Paele aus dem großen Gemälde der Brügger Galerie (13) spricht nicht gerade zu Gunsten des entsprechenden aber verflauten (in der Reproduktion freilich noch mehr verwischten) Kopfes in Hamptoncourt, der im ersten Jahrgang veröffentlicht wurde. — Kraftvoll ist Dirk Bouts' Hippolytus-Altar aus der Brügger Kathedrale (7. 8) und bezeichnend Gerard David's großer Altar mit der Taufe Christi aus der Brügger Galerie (9. 10). Von den beiden nahe verwandten Darstellungen der Anbetung des Christkindes mag die eine (11), eine neue Erwerbung des Pesther Museums, eine Jugendphase G. David's darstellen; die andere (12), bei G. K. von Kaufmann in Berlin, scheint gagegen eine engere Anlehnung an Memling zu verraten, als wir sie bei David vermuten möchten. Schmarsow (in der National-Zeitung) weist in diesem Zusammenhange noch auf ein drittes ähnliches Bild hin, das s. Z. in Paris in der Ausstellung des Palais Bourbon zu Gunsten Elsass-Lothringens als Memling ausgestellt war und dem Herzog von Galliera gehörte. *W. v. SEIDLITZ.*

NEKROLOGE.

Professor *Albrecht Bräuer*, seit 1860 Lehrer an der Breslauer Kunst- und Kunstgewerbeschule, zuletzt Leiter der Klasse für Porträt- und Figurenmaler, ist am 7. September im Alter von 67 Jahren gestorben. Er war Schüler seines Vaters, des Malers Karl Bräuer, und des Bildhauers Mächtig in Breslau, lernte später bei Ernst Resch die Öltechnik und Porträtmalen und verließ 1850 seine Vaterstadt Breslau, um zuerst auf der Dresdener Akademie bei *Julius Hübner*, dann in Frankfurt a/M. im Atelier *Eduard Steinle's* zu studiren, unter dessen Aufsicht ein Ölbild „Anbetung der Hirten“ entstand. Im Jahre 1856 war in Berlin und Breslau sein erstes größeres Werk, ein farbiger Karton „Savonarolas Gefangenführung zur Signorie in Florenz“, ausgestellt. Während seiner Lehrthätigkeit, der er sich mit unermüdlichem Eifer und rastloser Arbeitskraft, zugleich auch unter Preisgabe seines eigentlichen Künstlerberufes, widmete, hat er als einer der ersten — lange vor Meurer — Pflanzenstudien nach der Natur zum Zwecke ornamentaler Verwertung betrieben. Auf Grund einer Ausstellung derselben in Berlin erhielt er 1878

in Anerkennung seiner künstlerischen Lehrthätigkeit die kleine goldene Medaille für Kunst. Eine Auswahl seiner ornamentalen Studien, zu denen er aus allen Teilen des Naturreichs, namentlich aus der Pflanzen- und Vogelwelt, seine Vorwürfe holte, ist auf 40 lithographischen Tafeln unter dem Titel „Vorlageblätter für den Zeichenunterricht von A. Bräuer“ erschienen. In ähnlicher Weise kam er zu nennenswerten Ergebnissen bei seinen sehr gründlichen anatomischen Forschungen, besonders auch bei Messungen an antiken Skulpturen. Stöße von Mappen, die er mit ornamentalen Entwürfen der ersten Art, sowie mit perspektivischen und anatomischen Vorbildertafeln und ähnlichem gefüllt hat, liegen in seinem nun verwaisten Atelier als wertvolle, ungehobene Schätze. C. B.

*** Der *Landschaftsmaler und Radirer Theodor Alphons*, der als Radirer besonders im Dienste der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ thätig gewesen ist und u. a. die Friedhofslandschaft „Pax“ von Emil Schindler und „Das letzte Aufgebot“ von Defregger reproduzirt hat, hat sich am 2. September in Graz durch einen Sprung aus dem Fenster das Leben genommen. Ein Nervenleiden hat ihm zum Selbstmord getrieben.

*** Der *Genremaler Alois Schönn*, Professor an der Wiener Akademie der bildenden Künste, ist am 16. September in Krumpendorf in Kärnten im Alter von 71 Jahren gestorben.

*** *Franz von Pulszky*, der Direktor des ungarischen Nationalmuseums in Budapest, ist daselbst am 8. September im 83. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Bildhauer Johann Christian Hirt*, ein Schüler von M. von Widnmann, der sich durch zahlreiche mythologische Figuren (Arethusa, Andromeda, Quellnymphe Klytia, eine Niobide) und durch Gruppen aus deutschen Dichtungen (Faust und Gretchen, Hermann und Dorothea, Ekkehard und Herzogin Hadwig) bekannt gemacht hat, ist am 19. August im 62. Lebensjahre in München gestorben.

*** *Der Maler und Zeichner Hermann Scherenberg*, der Illustrator des Witzblattes „Ulk“, ist am 21. August im Alter von 71 Jahren in Großlichterfelde bei Berlin gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

⊙ *Aus Anlass der Einweihung des Kaiser Wilhelm-Denkmals auf dem deutschen Eck zu Coblenz*, die am 31. August in Gegenwart des Kaisers stattgefunden hat, haben der Bildhauer Prof. *Hundrieser* in Charlottenburg, der Schöpfer der Reiterstatue, den roten Adlerorden 3. Klasse mit der Schleife und der Schöpfer des gewaltigen Unterbaus und der übrigen architektonischen Anlage, Prof. *Bruno Schmitz* in Berlin, den Kronenorden 3. Klasse erhalten. Das Denkmal wird übrigens erst im Laufe des folgenden Jahres vollendet werden. — Ferner haben erhalten Prof. *Oswald Achenbach* den roten Adlerorden 2. Klasse mit Eichenlaub, der Historienmaler *Th. Rocholl*-Düsseldorf den roten Adlerorden 4. Klasse, der ordentliche Professor der Kunstgeschichte an der Universität Bonn Dr. *Justi* und der Landschafts- und Tiermaler Prof. Chr. *Kröner* in Düsseldorf den Kronenorden 3. Klasse.

*** Dr. *Bruno Sauer*, Privatdozent der Archäologie an der Universität Gießen, ist zum außerordentlichen Professor ernannt worden.

WETTBEWERBE.

*** *Bei dem Preisausschreiben für den Bau eines Buchgewerbehauses in Leipzig* erhielt den 1. Preis von 4500 M. der Architekt *Emil Hagberg* in Friedenau bei Berlin, den 2. Preis von 3500 M. die Architekten *Schauppmeyer* und *Helbig* in Hannover. Das Projekt von *Hans Eger* in Leipzig wurde für 1000 M. angekauft.

*** *Das 1896 erlassene Preisausschreiben des deutschen Kaisers* zur Ergänzung der antiken Statue einer *tanzenden Mänade* hatte den Erfolg gehabt, dass den Bildhauern von *Glümer*, Prof. *Ernst Herter* und *August Kraus* ein Teilpreis von je 1000 M. zuerkannt wurde. Jetzt ist beschlossen worden, einen neuen Wettbewerb zu veranstalten, zu dem die drei genannten Künstler ihre Entwürfe bis zum 15. Januar 1898 einzusenden haben.

*** Der *„Ausschuss für deutsche Nationalfeste“* hat einen Wettbewerb um ein farbiges *Plakat* ausgeschrieben, das thunlichst in verkleinerter Form zugleich als Sinnbild auf den Schrift- und Drucksachen, als Siegel, Stempel, Festzeichen und dergl. des Ausschusses Verwendung finden soll. Zur Teilnahme an diesem Wettbewerb sind alle deutschen Künstler des In- und Auslandes zugelassen, die deutsche Reichsbürger sind. Zur Verteilung kommt ein einziger Preis von 1000 M. für den besten zur Ausführung angenommenen Entwurf. Die Entwürfe des Plakats wie des Sinnbildes sind vollständig ausgeführt in Naturgröße bis zum 15. Dezember 1897 dem Generalsekretariat für deutsche Nationalfeste, München, Galleriestraße 15 einzureichen. Das Preisgericht haben übernommen Professor v. Lenbach-München, Professor Dill-München, Professor Kühl-Dresden; ferner der Abgeordnete von Schenckendorff-Görlitz, der Abgeordnete Dr. Henry Böttinger-Elberfeld und Hofrat Dr. Rolfs-München.

DENKMÄLER.

⊙ *Das Kaiser Wilhelm-Denkmal für Magdeburg* ist daselbst am 25. August in Gegenwart des Kaisers enthüllt worden. Der Schöpfer des Denkmals, Prof. Dr. *R. Siemering* in Berlin, wurde durch Verleihung des roten Adlerordens 2. Klasse mit Eichenlaub ausgezeichnet.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *Der Verein Berliner Künstler* umfasst, wie aus dem kürzlich ausgegebenen, Ende Mai 1897 abgeschlossenen Mitgliederverzeichnis hervorgeht, 466 ordentliche Mitglieder gegen 448 im Vorjahre, hat sich mithin um 18 vergrößert; die Zahl der außerordentlichen Mitglieder ist um eines zurückgegangen und beträgt jetzt 149. Ehrenmitglieder besitzt der Verein 14, und zwar den Fürsten Bismarck, die Staatsminister Dr. v. Boetticher und D. Dr. von Gossler, den Geh. Ober-Regierungsrat a. D. Dr. Max Jordan, den Geh. Baurat Dr. Paul Wallot in Dresden, den Schriftsteller Dr. Jul. Lohmeyer, die Maler Prof. Dr. A. Menzel, Prof. L. Knaus, Prof. Carl Becker, Prof. A. v. Werner, Prof. H. von Angeli in Wien, Prof. Gustav Feckert und Carl Koch und den am 30. März d. J. neugewählten Bildhauer Prof. Reinhold Begas. Durch den Tod verlor der Verein in der Zeit vom Juni 1896 bis Ende Mai 1897 neun ordentliche und drei außerordentliche Mitglieder. Aus der Chronik des Vereins während des letzten Geschäftsjahres ist von allgemeinem Interesse die Mitteilung, dass am 28. Mai mit dem vom Architekten Karl Hoffacker geleiteten Bau des neuen Künstlerhauses in der Bellevuestraße begonnen wurde.

VERMISCHTES.

*** *Der Dom in Erfurt*, eines der glänzendsten und reichsten Baudenkmäler der Spätgotik in Deutschland, wird zur Zeit umfassenden Erneuerungsarbeiten unterzogen, nachdem

die Notwendigkeit der Reparaturen durch verschiedene Besichtigungen seitens einzelner, vom Kultusminister entsendeter Kommissare festgestellt worden war. Die Renovirungen erstrecken sich auf den ganzen Dom, sie werden vier Jahre in Anspruch nehmen und über 300,000 M. kosten.

*** In *Basel* rüstet man sich zu einem doppelten Feste. Es soll der siebzigste Geburtstag *Arnold Böcklin's* (16. Okt.) und die 400jährige Wiederkehr des Geburtsjahres Hans Holbeins durch Feste und Ausstellungen gefeiert werden. Das Böcklinfest wird am 23. Oktober stattfinden. Am 20. September wird in der Kunsthalle die Ausstellung von Werken Böcklin's eröffnet werden, dank dem Entgegenkommen zahlreicher Besitzer solcher Werke. Das Komitee ist in der Lage, neben dem gesamten öffentlichen und privaten Basler Besitz Böcklin'sche Gemälde aus mehreren Schweizer Städten, aus allen Gegenden Deutschlands, aus Österreich auszustellen, im ganzen etwa 80 Stücke, worunter ein halbes Hundert Hauptbilder; es vermag hierbei allen Epochen der künstlerischen Entwicklung Böcklin's gleichmäßige Vertretung einzuräumen. Der Schluss der Böcklin-Ausstellung ist auf den 24. Oktober festgesetzt. Zur gleichen Zeit wie die Böcklin-Ausstellung soll im Museum eine Ausstellung sämtlicher Werke Hans Holbein's (Originale und Reproduktionen) veranstaltet werden.

Unter den Gefährten Peary's, der jetzt seine *Nordpolexpedition* im Jahre 1899 durch Anlage einer Verpflegungsstation in Grönland vorbereitet, wird sich auch der italienische Maler *Alberto Operti* befinden. Er gedenkt die künstlerischen Ergebnisse des Unternehmens, Bilder, Skizzen und Photographieen, zum Teil an die geographische Gesellschaft in Mailand, der er angehört, zu senden, zum größeren Teil aber auf die Pariser Weltausstellung 1900.

BERICHTIGUNGEN.

Seite 510 der Nr. 32 der Kunstchronik Z. 23 von unten lies: bis dessen Bestehen . . . und Z. 21 von unten lies: von mindestens 20 Mark.

In Heft 11 der Zeitschrift, N. F. VIII, S. 273, 2. Spalte, Z. 26 v. u. lies maskiren statt markiren.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. 1897. Nr. 3.
Ein süddeutsches bürgerliches Wohnhaus vom Beginn des XVIII. Jahrhunderts. (Forts.) Von H. Bösch. — Zwei Handzeichnungen des Wolf Huber im Germanischen Museum. Von Dr. E. Braun. — Katalog der Gewerbesammlung des germanischen Museums. I. Teil.

Christliches Kunstblatt. 1897. Nr. 8.
Über die ehemaligen Glasgemälde im Kreuzgang des Klosters Hirsau. Von M. Bach. — Noch eine Antwort an Herrn Baurat Dr. Mothes. Von P. Braun. — Noch einmal die Grundidee des altchristlichen Bilderkreises. Von A. Heussner.

Die Kunst für Alle. 1896/7. Heft 23/24.
Die VII. internationale Kunstausstellung in München. IV. Das Ausland. Von K. Volls. V. Die Kleinkunst. Von P. Schultze-Naumburg. — Aus der Kunsthalle der sächsisch-thüringischen Ausstellung in Leipzig. — Der Londoner Luxemburg. Von O. Brandes. — Künstler-Postkarten. — Die Londoner Saison. Von H. Helferich. — Die Entwickelung der modernen Malerei.

Jahrbuch der Königl. preussischen Kunstsammlungen 1897. Heft 2/3.
Veit Stoss als Maler. Von H. Weizsäcker. — Die Radirungen Hans Sebald Behams. Von G. Pauli. — Die Bildnisse der Saskia Uylenborch als Braut und junge Gattin Rembrandts. Von W. Bode. — Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci. Von P. Müller-Walde. — Mittelalterliche Goldfibeln. Ein Fund aus dem Boden von Mainz. Von F. Schneider. — Eine frühe Zeichnung Dürers im Berliner Kupferstichkabinett. Von Fr. Lippmann. — Aristoteles und Phyllis. Ein unbeschriebener Holzschnitt des Lukas van Leyden. Von Campbell Dodgson.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1897/8. Heft 5.
Grünewaldstudien. IV. Von F. Rieffel. — Die römischen Mosaiken vom VII. bis zum ersten Viertel des IX. Jahrhunderts. II. Von St. Beissel. — Das Majestätssiegel Kaiser Friedrichs III. Von St. Beissel.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.



